ACTES DE LANGAGE

UN PROJET CURATORIAL PROPOSÉ PAR SIMONA DVORÁK & TADEO KOHAN
À LA MAISON POPULAIRE DE MONTREUIL

La Maison Populaire

SOMMAIRE

simona dvorák

& tadeo kohan

Parler du langage

« C’est un humain parlant que nous trouvons dans le monde, un humain parlant à un autre humain, et le langage enseigne la définition même de l’humain » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966)

Écouter le langage, c’est écouter les pensées qui prennent corps dans les mots et les objets, dans leurs relations, leurs affinités et leur sensualité. C’est aussi les interpréter, les saisir et les moduler. Le langage, comme matérialité structurelle de la dénomination et de la catégorisation, nous co-construit. Il détermine ce que nous nommons « réalité ». En tant qu’outil de communication, il modèle nos conceptions du monde et nos manières d’interagir. Le langage est une puissance agissante qui engage l’écriture de la « vérité » et permet de la contraindre ou de la rêver. User du langage est un acte politique dont l’écoute est le pendant, à travers une réception docile ou radicalement puissante.

En linguistique, on appelle *langage performatif* la parole agissante qui « en disant, fait[1] ». Les énoncés performatifs – au-delà d’une valeur descriptive – exécutent l’action qu’ils expriment par le fait même de l’acte de discours : « Je vous ordonne de... », « Je vous promets que... » en sont des exemples, auxquels s’ajoutent les sentences des décisions de justice (« Je vous condamne à … ») et parfois la malédiction ou l’incantation magique. Développée par John Austin dans les années 1960, la théorie des *actes de langage*[2] examine la langue comme une production d’énoncés modifiant la réalité des émetteur·trice·s et récepteur·trice·s d’un discours.

Exploitée par les pouvoirs politiques et institutionnels, les mouvements antisociaux ou les médias, la langue possède une force de domination sur la réalité du monde, que ce soit par l’ordre, la loi, ou la création d’identités assignées (avec par exemple les amalgames sémantiques « judéo-bolchévisme » ou « islamo-gauchisme »). Elle a également le « pouvoir de blesser[3] », à travers l’invective ou l’insulte, créant ainsi le stigmate. Le langage active donc nos représentations collectives, agissant sur les esprits et les corps et conduisant à des actions bien réelles : « Dire c’est faire, mais aussi faire faire[4] ».

En parallèle, la confiscation du langage, la *silenciation*, la censure (imposée ou internalisée) – la détermination du dicible et de l’indicible dans la parole publique – sont autant d’actions sur la réalité sociale, individuelle et collective. Elles peuvent être exploitées par les instances de pouvoir dans le discours public : « Ne parlez pas de répressions ou de violences policières*, ces mots* sont inacceptables dans un État de droit. » affirmait Emmanuel Macron en mars 2019, condamnant ainsi les mots, et non les actions définies par ceux-ci. Un autre exemple se situe dans les institutions éducatives. Nous pensons par exemple à la « Don’t say gay bill », qui prohibe depuis 2022 toute mention des questions de genre ou de sexualités non hétérosexuelles dans les écoles de Floride ou à l’interdiction du langage inclusif par le ministère de l’éducation en France en 2021.

L’actualité du langage politico-médiatique pousse à envisager la puissance de la dénomination comme une manière de conditionner nos vécus. Hannah Arendt l’écrivait déjà en 1969, au sujet des dirigeants d’après-guerre étasuniens. Pour la philosophe, la parole politique ne semble plus s’embarrasser des données (statistiques, études, chiffres, …) : « Ils n’avaient nul besoin de faits ou d’informations : ils avaient une « théorie » et toutes les données qui ne concordaient pas avec elle étaient rejetées ou délibérément ignorées[5] ». Les mots n’ont plus d’ancrage et la vérité devient ainsi mouvante, rendant toute « réalité » insaisissable[6]. On peut par exemple entendre le président Emmanuel Macron, vidant les mots de leur substance en s’appropriant le slogan de résistance antifasciste ¡No *pasarán!*[7] dans une vidéo destinée aux entrepreneur·euse·s, le 5 octobre 2023. L’appropriation langagière de cris de ralliement nés dans des contextes de luttes sociales pour une plus grande égalité fleurit également dans les partis politiques conservateurs et les partis d’extrême-droite. Le candidat populiste à la présidence argentine Javier Milei a récemment prononcé lors d’un discours le ¡Que se *vayan todos!*, célèbre slogan des mouvements sociaux argentins de 2001. Les politiques gouvernementales ultra-libérales, populistes ou liberticides définissent alors unilatéralement une soi-disant éthique collective veillant sur l’intérêt public (ce qui se nomme en France « valeurs républicaines »).

« Le langage de l’oppression représente bien plus que la violence ; il est la violence elle-même » (Toni Morrison, allocution à l’occasion de la remise du prix Nobel de littérature, 1993)

ACTES DE LANGAGE

1 John Langshaw Austin, *Quand dire, c’est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962]

2 Voir entre autres John Austin, *Quand dire c’est faire*, 1962 ; John Searle, Les Actes de langage, 1969 ou plus récemment Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, 1997.

3 Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [1997].

4 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.

5 Hannah Arendt, « Du mensonge en politique » in *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972 [1969], p. 58.

6 « Vous détruisez le langage. Quand Mme Buzyn dit qu’elle supprime des lits pour améliorer la qualité des soins ; quand Mme Pénicaud dit que le démantèlement du code du travail étend les garanties des salariés ; quand Mme Vidal explique l’augmentation des droits d’inscription pour les étudiants étrangers par un souci d’équité financière ; quand vous-même présentez la loi sur la fake news comme un progrès de la liberté de la presse, la loi anti-casseur comme une protection du droit de manifester, ou quand vous nous expliquez que la suppression de l’ISF s’inscrit dans une politique de justice sociale, vous voyez bien qu’on est dans autre chose – autre chose que le simple mensonge. On est dans la destruction du langage et du sens même des mots. »
Frédéric Lordon, « 65 intellectuels invités à débattre à l’Élysée : La réponse de Frédéric Lordon à Emmanuel Macron », *lundimatin#183*, 22 mars 2019.

7 Slogan prononcé par les partisans de la Seconde République espagnole (1936-1939) en lutte contre les rebelles nationalistes du général Franco.

Ce lien de la langue à une « vérité » distordue, détournée ou disciplinée est présent de manière évidente dans la brutalité des paroles autocratiques d'Orbán, Bolsonaro, Poutine ou Xi Jinping. Cependant, il semble plus délicat, au sein des discours des dirigeant·e·s des États dits démocratiques, de déterminer les manipulations de la « réalité ». Dans un entretien intitulé *Vyšší humanita, nebo totalita*[8] (« Humanité supérieure ou totalitarisme »), le philosophe néo-marxiste tchèque Jiří Fuchs étudie les mécanismes de vérité, à partir de l'expérience post-communiste. Il observe les similitudes des systèmes politiques totalitaires et néolibéraux. Selon lui, la notion de *totalitarisme* a été définie au XXe siècle avec l'apparition des deux régimes déshumanisants : le communisme et le fascisme/nazisme. Même si la violence est au cœur du totalitarisme, la brutalité n'en est pas la seule caractéristique. En effet, Fuchs souligne que le totalitarisme se caractérise surtout par « l'ingérence massive du pouvoir d'État dans les sphères clés de la vie des gens ». À cet égard, nous pouvons également constater ce processus dans la société néolibérale : les relations de pouvoir n'y sont pas fondées uniquement sur « l'imposition primitive du pouvoir », mais également sur des formes sophistiquées de manipulation et d'influence de l'opinion (permises aussi par les nouvelles technologies et la viralité des réseaux sociaux). Deux manières différentes d'imposer la « vérité » : l'une brutale et indiscutable, l'autre reposant sur une impression de liberté.

Au cœur de la parole politico-médiatique, la nomination et la catégorisation agissent comme une mince frontière « inflammable ». La guerre des mots s'additionne à celle des bombes pour désigner la situation israélo-palestinienne des jours suivant l'attaque menée par le Hamas contre Israël, samedi 7 octobre 2023. La façon dont les mots sont utilisés est devenue un terrain extrêmement conflictuel. Chacun·e est sommé·e de définir son positionnement politique par la caractérisation de ce qu'est le Hamas[9], mais aussi par la dénomination des actes des deux camps (« acte terroriste », « crime de guerre », « crime contre l'humanité », « génocide »[10]). Dans ce contexte, une réflexion sur le langage demande de penser l'ambiguïté des mots. L'utilisation du terme de « conflit » doit par exemple être restituée dans une situation d'occupation territoriale coloniale permanente de la Palestine. En Europe, le cas récent de l'offensive russe en Ukraine en 2021, poursuivant la guerre qui dure depuis l'annexion de la Crimée en 2014 pointe l'utilisation par le pouvoir russe, dès le début de l'invasion, du terme d'« opération militaire spéciale », et de l'interdiction par ce même pouvoir à son peuple de l'emploi du terme de « guerre ».

Mais nommer, c'est aussi reprendre le pouvoir pour déconstruire les discours dominants, se réapproprier le stigmate, tisser dans les interstices une parole dissidente, une sémantique de la résistance. Comment la langue accompagne-t-elle les différentes identités, leurs résistances ou leurs émancipations ? La question du langage est cruciale dans la manière dont les actions prennent corps au sein des luttes ou des révolutions. La démocratie, en ce sens, serait un état de parole et d'écoute où le langage et le silence portent un potentiel essentiel de résistance, mais aussi de reconnaissance et de réappropriation d'identités collectives[11].

« Nous pourrions utiliser des récits applicables et fiables qui ne se réduisent pas à de manœuvres de pouvoir ni aux jeux agonistiques prestigieux de la rhétorique ou à l'arrogance scientiste positiviste »
(Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Feminist Studies*, 14.3, 1988)

Ces réflexions nous demandent ici de nous arrêter un instant sur la question épistémologique de la constitution de savoirs. En effet, la création du savoir, sa transmission et sa préservation sont des actes de langage. Comment et pourquoi constituons-nous des vocabulaires ?
Dans son texte *A Social History of Knowledge II. From Encyclopaedia to Wikipedia*[12] Peter Burke, historien de la culture et enseignant à l'université de Harvard, étudie les enjeux de la suprématie des sciences naturelles, basée sur l'expansion des technologies d'observation et d'enregistrement[13]. Selon lui, les savoirs reposent en partie sur un désir de préservation de puissance des État-nations et la conquête des territoires et des ressources naturelles. Burke articule le rôle de ces savoirs dans le monde occidental avec l'émergence et le développement des institutions qui constituent la collecte et la diffusion de ces derniers, des universités, aux musées, en passant par les bibliothèques, l'Internet ou les centres d'archives. Ces infrastructures sont d'autant plus déterminantes qu'elles définissent également quelle parole et quelle mémoire sont légitimes pour être conservées. Comme l'écrit Judith Butler, « on peut [...] faire usage de la censure pour tenter de construire (ou de reconstruire) un consensus au sein d'une institution, comme l'armée, ou au sein d'une nation ; enfin, on peut utiliser la censure afin de codifier la mémoire, comme c'est le cas notamment lorsque l'État contrôle la conservation et la construction des monuments, ou exige que certains évènements historiques ne soient narrés que d'une certaine façon[14] ».

8 Jiří Fuchs, Marie Tejklová, *Vyšší humanita, nebo totalita*, Academia Bohemica, 2017
9 Lire par exemple Hélène Combis, « Conflit israélo-palestinien : le piège des mots dans un contexte passionnel », *France Culture,* 13 octobre 2023. https://www.radiofrance.fr/franceculture/conflit-israelo-palestinien-le-piege-des-mots-dans-un-contexte-passionnel-4767813 consulté le 13.10.2023
10 Jérôme Hourdeaux, « « Terrorisme », « crimes de guerre » ou « crimes contre l'humanité » ? Les mots justes pour qualifier les violences », *Médiapart*, 15.10.2023. https://www.mediapart.fr/journal/international/151023/terrorisme-crimes-de-guerre-ou-crimes-contre-l-humanite-les-mots-justes-pour-qualifier-les-violence consulté le 22.10.2023
11 Un exemple parmi tant d'autres est la dénomination du continent latino-américain. En effet, depuis 1999, les nations indigènes ont choisi *Abya Yala* comme appellation commune du continent, nom donné par les Kunas du Panama et de la Colombie avant l'arrivée des européen.ne.s (le terme *Amérique* viendrait probablement du navigateur Amerigo Vespucci et donc des colons).
12 Peter Burke, *A Social History of Knowledge II : From the Encyclopaedia to Wikipedia*, Cambridge, Polity Press, 2000
13 De la boussole au télescope ou microscope jusqu'aux technologies d'observation contemporaines (spyware ou logiciel espion, Google Earth lancé en 2005) pensées à l'origine dans les sphères militaires.

Cette conception de la pensée moderniste occidentale, c'est à dire de l'institutionnalisation de la mémoire, et la critique de sa violence systémique et sémantique se retrouvent analysées et mises en lumière dans les études postcoloniales et les politiques décoloniales. Elles le sont aussi dans certaines pratiques artistiques, souvent dans la lignée des revendications des féministes noires ou queer. Dans les années 1960, Victoria Santa Cruz (1922-2014), artiste, chorégraphe, compositrice et activiste afro-péruvienne, a proposé une formation à la jeunesse noire du Pérou, combinant les arts de la scène avec la connaissance du folklore, l'activisme antiraciste mais aussi la prise de conscience politique. L'artiste a utilisé le langage et la rhétorique comme pratiques collectives essentielles au sein de l'école et de la compagnie Teatro y Danzas Negras del Perú, fondée en 1967 à Lima dans le but de se réapproprier la pédagogie et le langage comme outil d'émancipation.
Entre théorie et pratique, la philosophe et artiste brésilienne, Denise Ferreira da Silva nous invite, quant à elle, à repenser le modèle des savoirs d'aujourd'hui en revenant sur la généalogie des Lumières où « The Racial Other » (L'Autre racial) est toujours absent. On lui refuse une place en tant qu'être conscient, subjectif, autodéterminé et historique[15]. Un savoir qui définit, nomme et assigne l'autre. Par le biais d'une pratique analytique qualifiée de « blacklight », Denise Ferreira da Silva propose une nouvelle conception de l'esthétique en confrontation avec la structure coloniale, raciale et hétéro-patriarcale inhérente à la pensée des Lumières. Elle participe, par ailleurs, à des collectifs alternatifs d'universitaires, d'artistes et d'écrivain.e.s, tels que The UnderCommons Collective[16], qui expérimente la réorientation et la restructuration des pratiques de construction de savoirs. Iels explorent la pratique des communs comme une manière différente d'aborder l'« Histoire ». Denise Ferreira da Silva a par ailleurs développé des outils de « savoirs spéculatifs » telles que la divination, le tarot ou le reiki, notamment en collaboration avec la danseuse et chorégraphe Valentina Desideri, pour nous faire réfléchir aux questions politiques et sociales d'un point de vue émotionnel.

TISSAGES DE RÉCITS À MONTREUIL

« La narration comme forme alternative d'historiographie : il ne s'agit pas des livres d'histoire, rédigés par le pouvoir pour imposer son récit, mais de la performativité des histoires du peuple et de l'histoire racontée par le peuple et pour le peuple. Il s'agit d'une forme de résistance, d'une réappropriation de l'histoire du pouvoir. »
(Bouchra Khalili, « Poets and Witnesses: A Conversation between Bouchra Khalili and Jackie Wang », *Radical Ally*, 2019)

La narration est une méthode curatoriale liée à la pratique du langage. À travers l'art, nous sommes aussi des conteur·euse·s dans l'espace. L'exposition est une fiction, un moment éphémère qui compose un monde d'idées, plein de questions et de réponses possibles. Cet espace à la fois spatial et temporel peut s'ancrer au plus proche du réel, mais demeure toujours imaginaire. C'est une « scène » de l'action qui invite à penser, rêver, ou préparer des révolutions. C'est aussi une scène où se rencontrer pour penser.

Le projet « actes de langage » est né de cette réflexion : comment l'imaginaire peut-il impacter le réel en étudiant les mécanismes de la performativité du langage ? Les questionnements autour de ce sujet traversent cette publication.

Nous somme arrivé·e·s à la Maison Populaire avec une vision à la fois claire, exploratoire et utopique : tisser une voix collective à Montreuil au travers d'expositions et de projets ancrés dans l'espace qui nous accueillait. Cette localité, nous l'avons découverte avec son histoire politique communiste et plusieurs associations militantes et de solidarité telles que La Cantine Syrienne de Montreuil[17], la Parole Errante Demain[18], ou la Maison des Femmes Thérèse Clerc[19], et la présence de plusieurs foyers et résidences sociales de travailleur·euse·s migrant·e·s[20]. Montreuil fait partie d'un territoire de l'Ile de France appelé la « ceinture rouge »[21], et constitue également un espace de contre-culture vis-à-vis de Paris.

14 Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2017 [1997], pp. 199-200.
15 Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
16 Avec Stefano Harney, Mark A. Harris, Rashné Limki, Fred Moten et Pedro Gabriel Soares Daher.
17 La Cantine Syrienne de Montreuil est le fruit de rencontres entre Syrien.ne.s en exil et Montreuillois.e.s. Chaque semaine, voisin.ne.s et volontaires se rassemblent afin d'aider le collectif à concocter des plats gastronomiques syriens servis aux habitant.e.s du quartier.
18 Depuis 2015, iels cherchent à réinventer l'espace à Montreuil en s'appuyant à la fois sur son histoire et sur la diversité des usages qui s'y sont exprimés ces dix dernières années. D'absurdes projets de reprise et de « normalisation » du lieu ont été écartés, de nouvelles activités se développent (comme le Centre Social Autogéré).
19 Association féministe d'accès au droit des femmes et d'actions collectives, accompagnant des femmes dans leur parcours pour sortir des violences.
20 Montreuil compte 12 foyers et résidences sociales de travailleur.euse.s migrant.e.s.
21 Les expressions ceinture rouge et banlieue rouge désignent l'ensemble des villes à mairie communiste (PCF principalement) entourant Paris depuis les années 1920. Plus largement, l'expression désigne l'ensemble des villes largement peuplées par la classe ouvrière et entourant Paris, notamment dans le nord, l'est et le sud parisien. Source : wikipedia

ACTES DE LANGAGE

Le projet « actes de langage » avait pour dimension de s'adresser directement aux publics locaux à travers un médium - l'exposition - qui est aussi un espace dit « démocratique ». L'exposition est pensée comme un lieu d'écoute, mais aussi en tant que parole en soi, ouverte à la parole d'autrui. Vision à la fois naïve et romantique, nous envisageons l'art en tant qu'espace de liberté d'expression par excellence, et surtout en tant que moyen de donner de la visibilité à des voix qui ne sont pas toujours entendues ou considérées comme « légitimes ». L'art nous semble pouvoir apporter un changement social, par l'imaginaire de l'*autrement* sur lequel nous avons voulu travailler. Réaliser ce projet à la Maison Populaire était également très important pour nous comme espace de partage avec les publics. Il était ainsi essentiel que ce format soit ouvert à toustes et non seulement accessible au public du monde de l'art, et aux spectateur·ice·s habituel·le·s des grands centres d'arts et musées parisiens. Malgré les efforts apparents, ceux-ci excluent malheureusement encore souvent une grande partie de la population de leurs murs. La Maison Populaire a un caractère très particulier, car elle n'est pas seulement un centre d'art. En effet, elle offre aussi un espace aux activités éducatives et culturelles accessible aux personnes à faibles revenus depuis les années 1960. Le Centre d'art a été placé à l'entrée de ces activités pour un public à l'identité multiple et transgénérationnelle. Il constitue ainsi un lieu de passage quotidien, et sa visite est rarement un objectif en soi pour les publics qui le traversent. Centrée sur les principes d'éducation populaire, la Maison Populaire propose une vision des expositions d'art contemporain qui vient accompagner les pratiques amateur·e·s et non l'inverse. Les expositions du Centre d'art s'adaptent donc aux activités du public.

Il s'agit d'une situation idéale pour envisager l'art comme un « commun » (*commons*), terme définissant des ressources culturelles et naturelles appartenant à ou affectant une communauté dans son ensemble, gérées et entretenues collectivement, et donc comme une pratique sociale non régie par l'État ou le marché. Nora Sternfeld, professeure d'art, curatrice et médiatrice à la HFBK de Hambourg, l'a défini dans sa conférence à l'Université Paris 8, intitulée *ART COMME COMMONS*[22]. Elle y analyse l'état des politiques culturelles et le l'exposition en tant que medium. A partir de l'exemple de la *documenta fifteen*, qui s'est tenue en 2022 à Kassel, elle montre un changement dans la production des expositions qui, selon elle, dépassent désormais la question du régime de représentation (image) au profit de l'infrastructure (organisation du collectif). Se fondant également sur l'ambiguïté constante de la sphère publique et privée, ou plutôt privatisée, Sternfeld s'interroge sur la nécessité de démocratiser le musée[23], de l'orienter davantage vers une forme de *commons*.
Au cœur de cette réflexion, l'autrice développe le concept de *The Unarchivable* (L'Inarchivable). Pour elle, l'inarchivable est constitué de tout ce qui ne peut pas être archivé ou classé, nommé ou contrôlé. C'est ce qui surgit de manière inattendue et dissidente dans l'ordre institutionnel.

En considérant ces perspectives, nous avons imaginé le projet « actes de langage » pour explorer les politiques de l'archive et de la mémoire, les récits invisibles et les voix collectives, mais aussi l'importance de l'écoute et de l'attention. Durant une année de résidence à la Maison Populaire, nous avons mis en place un ensemble d'outils curatoriaux :

1 Trois expositions explorant le langage sous des formes différentes. Les volets ont été développés comme une déconstruction progressive de l'espace et des systèmes de monstrations d'une exposition, explorant l'expérience de la convivialité, de l'hospitalité et de l'attention dans l'art.
Solo de l'artiste tchèque Zbyněk Baladrán, *Des fissures dans l'archive* (25.1.-22.4.2023) abordait la propagande et l'archive comme matériel linguistique et outil de pouvoir et de rêve politique.
choralités (17.5.-13.7.2023) réunissait le travail de six artistes autour des questions de la narration, de l'histoire orale, de la musique, du chant et de la voix dans les pratiques collectives d'émancipation et d'imagination.
Dans un espace épuré débarrassé de formes visuelles, *Empêcher le silence de parler trop fort* (27.9-16.12.2023) s'attachait à une transmission directe de la voix entre artistes et spectateur.ice.s, ne gardant du langage que sa forme la plus immédiate, en mettant l'accent sur l'écoute comme attention radical au monde.

2 Deux projets pédagogiques :
En mars 2023, le workshop *Digital Library* a réuni aux Beaux-Arts de Paris et à la Maison Populaire un groupe d'étudiant·e·s, d'artistes, de curateur·trice·s, d'activistes et de chercheur·euse·s afin questionner les outils numériques et leur potentiel d'émancipation ou de contrôle.
En juillet 2023, nous avons été invité.e.s à prolonger les réflexions de l'exposition *choralités* à « L'école de l'impatience », festival d'idées et de création contemporaine curaté par Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff. Nous y avons proposé le workshop « choralités - atelier de la parole et de l'écoute - un partage de récits invisibles[24] » en collaboration avec Mobiles Mémoires Dieppe [25] et les projets vidéo de jeunes Montreuillois.e.s et Dieppois.e.s.
Nous avons souhaité prolonger cette conversation en invitant Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff à échanger dans cette publication sur leur rapport au langage et au récit.

3 Invitation à l'artiste Catherine Radosa pour travailler un an avec la localité montreuilloise et ses associations. Elle y a développé le projet *Rues de la Fraternité·e*, expérience chorale à partir d'un ensemble de recherches, entretiens et réflexions. L'artiste y donne la parole aux femmes rencontrées à Montreuil, afin d'interroger, de s'approprier, d'actualiser et de mettre en mouvement le mot « fraternité ». Son travail a été visible lors de deux restitutions : une installation participative dans l'espace public le 3 juin 2023 (à l'occasion de la Nuit Blanche) et un film présenté le 27 novembre 2023 au cinéma Le Méliès.

4 Invitation à l'artiste-activiste et architecte Max Utech, qui travaille autour des questions d'« unlearning » (désapprentissage), des traces de violences dans l'espace public, de la mémoire culturelle et des lieux dit *alternatifs*. Il a construit dans les jardins de la Maison Populaire la Cabane d'écoute, dispositif d'écoute intime de diverses paroles émancipatrices.

5 Plusieurs événements publics et discursifs au sein de la Maison Populaire, dont le *Festival choralités* qui a accueilli les 7 et 8 juillet 2023 des workshops, discussions, projections, installations et performances, prolongeant de manière festive, engagée et éphémère les problématiques soulevées au fil de notre recherche.

Dans le prolongement de nos réflexions sur la production des expositions, nous avons décidé d'utiliser peu de moyens matériels neufs mais de privilégier la réutilisation de matériaux existants pour la scénographie, qu'il s'agisse de mobilier trouvé à la Maison Populaire ou de prêts de théâtres ou de la Collecterie de Montreuil. Nous avons également principalement travaillé avec des œuvres existantes, ou des reproductions sur carton ou sur papier pour certaines pièces disparues. La plupart des artistes étaient basé·e·s en Île-de-France, ou voyageaient depuis la région européenne (Bruxelles et Prague). Cela nous a permis de consacrer la majeure partie du budget à leur rémunération ainsi que celle des intervenant·e·s· et collaborateur·ice·s.

Cette publication, constituée d'un ensemble de documents qui ont jalonné le cycle « actes de langage » est pensée comme une archive vivante. Elle contient les textes de salle de chaque exposition, des supports de communication composés par le graphiste Jiří Mocek, des programmes détaillés, des retranscriptions de conversations publiques, les notes de Nora Sternfeld, un entretien avec Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff, des images de la Cabane d'écoute, des événements et des expositions, des paroles des femmes de Montreuil recueillies par Catherine Radosa, et, en forme de conclusion chorale, une contribution libre des participant.e.s au projet

22 Nous avons inclus dans cette publication les notes de Nora sur cette conférence, ainsi qu'un lien vidéo pour l'écouter.
23 Farina Asche, Daniela Döring and Nora Sternfeld, *"The Radical Democratic Museum"- A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition*, in *Museological Review,* 2020 et Nora Sternfeld "What is a radical-democratic museum?" source : https://art-of-assembly.net/2021/10/11/nora-sternfeld -what-is-a-radical-democratic-museum/ consulté le 18.10.2023.
24 https://www.impatiences.org/lecole-des-impatiences-2023/2023-07-02?fbclid=IwAR0W__IMnMSNH3Akn0e8zVT3A0Te5xZkYSojuEdRZiiaE_Z1tqjTLqpQAWg
25 Mobiles Mémoires est un programme socio-culturel développé par Alter Natives depuis 2018 qui permet ce type d'exploration dans trois villes portuaires chaque année. Au cours de l'été 2022, 20 jeunes Francilien.ne.s et Dieppois.e.s se sont rencontré.e.s pour explorer des zones peu connues de l'histoire de la ville de Dieppe, témoins de longs échanges du territoire avec les autres parties du monde. À partir d'archives, d'objets de musées et de lieux de mémoires, iels ont créé trois courts-métrages autour de l'histoire de l'Ivoire de Dieppe, du voyage des frères Parmentiers et du départ des filles du Roy.

Kantuta Quirós
Aliocha Imhoff

Deux questions autour du langage et des récits

simona dvorák & tadeo kohan :
Dans notre cycle d'expositions, nous abordons la question des « actes de langage », une approche du langage comme pratique ayant une action directe sur la « réalité » collective. Notre recherche aborde à la fois la question sous le prisme de la linguistique, des sciences humaines et pratiques militantes, mais également en lien avec la parole médiatique et politique ancrées dans l'histoire et l'actualité. Comment l'information et sa formulation influencent-elles nos quotidiens et pensées ? Quels mécanismes se cachent derrière les mots qui forment l'opinion publique ? Comment imaginer d'autres formes de récits pour se réapproprier le langage ? Dans votre livre *Qui Parle ? (pour les non-humains)*, PUF, 2022, vous soulevez la question de la forme des porte-paroles, qui s'applique également au monde du non-humain. Pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet et nous indiquer en quoi la question de « qui parle » est-elle fondamentale ?

Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff :
Notre livre *Qui parle ? (pour les non-humains)* tente, par divers biais, de contribuer à l'effort contemporain qui consiste à étendre l'énonciation - et plus précisément une certaine *politique de l'énonciation* – au-delà des humains, en postulant que cette question se pose aujourd'hui avec une certaine acuité depuis l'espace de l'art, depuis les pratiques artistiques contemporaines qui se laissent traverser par la pensée contemporaine et son tournant écologique.
Nous avions ce projet depuis quelques années déjà, reprendre cette question de l'énonciation à la fois en amont et en aval de l'évènement Anthropocène[26] (évènement qui, ainsi que Fressoz et Bonneuil ont pu le montrer, est à la fois, une rupture – c'est un évènement – et une continuité - nul récit d'éveil mais une histoire de la marginalisation des alertes et des savoirs).
En amont de ce cet évènement donc – quand bien même nous étions déjà en plein dans l'ère de l'Anthropocène sans que nous y mettions encore un nom – la question de l'énonciation, cette question « Qui parle ? » nous semblait toujours se déplier en deux mouvements à la fois distincts, complémentaires mais aussi et surtout contradictoires : à la fois *se situer* et *se destituer*. Les politiques dites « identitaires », à nos yeux, affirmaient la nécessité de ce double mouvement, à la fois « hyper-identitaire » et « post-identitaire » dirait la *théorie queer* – comment peut-on user stratégiquement de la catégorie *femme* tout en la subvertissant de l'intérieur dirait Judith Butler ou comment faire place à un nécessaire *essentialisme stratégique* dirait Spivak, etc.
La question « Qui parle ? », à vrai dire, découle d'une longue histoire, bien avant la naissance du terme Anthropocène (quand bien même nous étions déjà dans l'ère Anthropocène).
Il y a ce fameux moment inaugural de 68 qui, par la question « qui parle ? » invitait à se situer, à mettre à jour la position sociale de celui, celle qui énonce. En 1968, lorsque du fond de l'amphithéâtre, un.e étudiant.e se dressait lors d'une Assemblée générale, il lui était souvent demandé « d'où tu parles, camarade ? », afin de connaître les représentations propres du monde de celui, celle qui prenait la parole, sa position sociale, dans l'ordre du pouvoir, c'est-à-dire *qui parle et depuis où*, et ce, de manière à pouvoir déceler l'intention signifiante de son discours, ses conditionnements sociaux, politiques et épistémologiques.

Et ce qui nous passionnait dans cette première histoire, c'est que le cinéma, la littérature et l'espace de l'art avaient pu historiquement formuler de puissantes manières de répondre à cette question « Qui parle ? », avec les écritures pronominales (le *elles* chez Monique Wittig, le *on* chez Frank Smith, Fernando Pessoa ou celui de la poésie créole, le *je* de l'autofiction), aux dispositifs d'inclusions et de partages de l'énonciation du cinéma documentaire et de la vidéo (de Jean Rouch & Edgar Morin à l'anthropologie visuelle de Trinh T Minh Ha jusqu'au cinéma queer (Marlon Riggs, Tarek Lakhrissi, Eden Tinto Collins, David Wojnarowicz, etc.), ou de la vidéo féministe (Les Insoumuses, Carole Roussopoulos, Danielle Jaeggi, Valie EXPORT, Carolee Schneeman, Dominique Barbier, Howardena Pindell, Mujeres Creando, etc.), et que ces propositions inventaient des manières de redistribuer la parole (et qui concernait alors en retour, les espaces démocratiques, la parole publique) et inventaient des manières de résister aux assignations identitaires c'est-à-dire à la possibilité d'être vue sur une carte, depuis la règle majeure, de résister au fond à une « moral d'état civil » pour paraphraser Foucault mais tout en prenant la mesure des lieux et des corps depuis lesquels la parole émerge autant que les structures et les dispositifs de pouvoir qui l'encadre et la contient.
Comment la possibilité de parler et d'être entendu est-elle distribuée, que perd-on, chaque fois que quelque chose prétend se constituer comme sujet (suivant une certaine morale du minoritaire - comme le soutenait Didier Eribon), répondre à la question « qui parle ? » c'était se méfier terriblement de la *représentation politique* qui dissimulait une forme de trahison en son cœur[27], c'était défendre une *politique de la parole*, en

26 Nul conflit pour nous à cet égard entre les différents noms donnés à cet évènement – Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène, Entropocène etc. – mais bien évènement *polynymique* : la désignation plurielle des responsabilités (le naturalisme, le capitalisme, le colonial, etc.). C'est par commodité que nous gardons le terme qui a fait naitre cet Évènement.

27 La conviction de Gayatri Spivak, dans son livre majeur les Subalternes peuvent-elles parler ? que « le subalterne en tant que femme ne peut être entendu ou lu » est illustrée par les descriptions des forces coloniales et postcoloniales prétendant représenter les morts silencieux, ainsi que le postulent les historiens américains Edward A. Alpers et Matthew S. Hopper. Qu'il s'agisse des leaders masculins des mouvements d'indépendance livrant leur interprétation du suicide de Bhuvaneswari Bhaduri, une femme qui avait mis fin à ses jours, pendant la période de ses règles, pour que l'on n'interprétât pas son geste comme étant lié à une maternité non-désirée et à un amour impossible, mais qui pourtant fut recodé comme tel, Spivak aboutit à la conclusion que « personne ne peut reconstruire une « voix». Aussi faut-il comprendre le terme « parler » dans un sens très large. Les subalternes peuvent bien entendu lire et parler. Comme l'a bien montré Warren Montag, Spivak ne pose pas comme question les subalternes parlent-elles effectivement, mais s'il leur est possi ble de le faire. La possibilité pour les intellectuels (qu'ils s'agissent de ces intellectuels qui se réclament d'une éthique de l'indignité de parler à la place des autres, tels Foucault et Deleuze autant que de ces historiens subalternistes qui reconstituent la voix des subalternes à travers l'entre-lignes des archives historiques) de reconstituer la voix silencieuse des subalternes est pour Spivak, réglée : « l'Autre en tant que Sujet est inaccessible à Foucault et Deleuze ».

révélant les structures même de sa distribution - ce qui a fait l'histoire des dispositifs énonciatifs du cinéma, de la littérature ou de l'anthropologie réflexive.

En d'autres termes, la question « Qui parle ? » en amont de l'évènement Anthropocène, ne consistait jamais en une injonction à devoir se dire, à répondre au fond à la question policière « qui es-tu ? » mais témoignait, chaque fois, de la nécessité à se rendre illocalisable, insaisissable sur la carte de la règle majeure tout en s'y situant de manière ponctuelle et stratégique – un code uniquement lisible par le sujet minoritaire dirait José Esteban Muñoz. Afin d'accomplir ce programme, il s'agissait de se saisir des puissances du langage de manière à échapper aux assignations verticales, de laisser possible au fond la possibilité de rechoisir constamment les termes par lequel nous nous identifions. Disons que nous pensions ce programme hérité des politiques dites identitaires comme acquis.
En aval de l'évènement Anthropocène cette fois, et depuis ce supposé élargissement de la scène énonciative aux mondes vivants et au-delà, pourtant, nous ne cessions d'assister à des projets, qu'ils soient théoriques ou artistiques, qui ne semblaient pas prendre acte de la complexité des stratégies énonciatives de notre première histoire – celle en amont de l'Évènement Anthropocène – notamment incarnée par une sorte de précipitation à inclure le monde vivant dans un collectif élargi, et à vouloir faire parler et entendre celleux qui, littéralement, ne parlent pas, s'empressant de « donner voix » sans problématiser ce qui en fait au fond sa nécessité mais aussi sa difficulté.
Depuis quelques années, de nombreuses voix s'élèvent en effet pour faire entrer sur la « scène énonciative » de nouveaux agents, redéployant autrement la question de l'énonciation et de sa politisation.

Il y a alors un tropisme que nous cherchions à discuter, c'est Bruno Latour et son « représentationnisme » qui semblait désormais – du moins dans ces nombreux usages par le monde de l'art – comme aller de soi, faisant fi d'un rejet pourtant assez affirmé de cette figure par notre *première histoire*, la représentation se risquant toujours à redoubler le silence des sans-voix en parlant « à la place de », tout comme elle supposait des identités stables ainsi que Butler le montrait magistralement depuis *Trouble dans le genre*.
Le point de départ était donc le suivant, à la fois répondre à celleux qui participent, pour le dire avec Rancière, d'une *archipolitique*, ce geste qui consiste à rendre une communauté identique à elle-même en abolissant les contradictions qu'elle renferme, tout en cherchant à élargir notre question « qui parle ? » à une scène plus large, *plus qu'humaine*.

À cet égard, de nombreuses pratiques artistiques (à la lisière entre formes parlementaires, formes de diplomatie fictionnelle et formes de justice spéculative) nous apparaissent très stimulantes, en ce qu'elles placent en leur cœur, cette « nécessité impossible[28] » de la traduction et de la représentation des non-humains, et œuvrent « non seulement en dépit mais en raison même de l'impossibilité de la tâche ». Il en est ainsi du *tournant éco-assembléiste,* héritier de l'*assembléisme* identifié (et pratiqué) par l'artiste néerlandais Jonas Staal[29]. Celui-ci en appelait à multiplier « des nouvelles infrastructures - parlements parallèles, ambassades apatrides, syndicats transdémocratiques - nécessaires pour établir les institutions qui feront d'une nouvelle gouvernance émancipatoire, une réalité[30] ».
Donna Haraway en appellait également à des formes de « fabulation spéculative » dès 2011[31]. Si Haraway revient à la notion de fabulation c'est que désormais, « le peuple n'est pas le seul à manquer : il manque, aussi, une Terre[32] ». Désormais, les *fabulations* cherchent à « donner consistance aux peuples d'une Terre menacée » (*ib.*) et c'est ainsi que pour Haraway, « faire des histoires » (*storying*) revient, dès lors, à « faire monde » (*worlding*).
Mais si pour Haraway, c'est la littérature de science-fiction qui demeure le « meilleur[33] » lieu de cette fabulation-ci, nous défendons non pas tant des objets littéraires où l'auteur est le démiurge de ce qui a lieu, mais des projets collectifs à l'échelle 1:1[34] depuis l'espace de l'art.

Nous pensons ici aux projets *CLIMAVORE Assembly : Food, Tactics and New Redistribution* (2023), *Parliament of Ghosts* d'Ibrahim Mahama, *Assemblée écoféministe pour non-adultes de* Paula Valero Comin, (2023), *General Assembly* (2017) de Milo Rau et l'International Institute of Political Murder, *Landscape as Evidence: Artist as Witness* (2017-en cours) de Zuleikha Chaudhari, *Interplanetary Species Society* (2019) de Jonas Staal, Maria Lucia Cruz Correia, qui dans *The Voice of Nature* met en place un procès où la « voix de la nature » peut être entendue, Terike Haapoja & Laura Gustafsson à la fois avec leur *Musée de la Non-Humanité* et *The Trial* – procès fictif autour du droit des non-humains - ou encore les assemblées d'animaux mises en scène dans les *Tequiografias* (2010-) de Daniel Godinez Nivon, qui disent aujourd'hui la possibilité de se

28 Astrida Neimanis, «Representation without Colonisation? (Or, Nature Represents Itself) », *Somatechnics*, 5/2, septembre 2015.

29 Nous reprenons le terme d'assembléisme à Jonas Staal, qualifiant un certain nombre de pratiques contemporaines artistiques qui se situent du côté de la revisitation de la forme « assemblée ». voir Jonas Staal, « Assemblism », *e-flux Journal*, mars 2017, #80, https://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism/

30 Jonas Staal, « Assemblism »*, op. cit.*

31 Donna Haraway, *SF : Speculative Fabulation and String Figures*, Ostfildern-Ruit, Allemagne : Hatje Cantz Verl., 2011. Livret publié à l'occasion de la dOCUMENTA (13) de 2012.

32 Aline Wiame, « Fabuler, devenir-terrien »*, op. cit.*

33 Donna Haraway, « Nouveaux récits de la résilience »*, op. cit.*

34 Stephen Wright, Raivo Puusemp, et Allan Kaprow, *Vers un art à l'échelle 1:1*, Brouillon général, 2013. Lire également Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, Van Abbemuseum, 2013.

saisir des formes de l'assemblée pour construire des communautés d'alliances avec les non-humains - une camaraderie élargie au vivant. Notre projet « Et que demandent-ils ? À y devenir quelque chose » (2019), composé d'un film et d'une installation sonore présenté à la Biennale de Lyon 2019, mettait en jeu plus directement encore les conditions de possibilité de cette représentation des non-humains, et invitait, à une remise à plat de ces *politiques plus qu'humaines*, et fonctionnait plutôt comme l'antichambre potentielle d'un tel parlement élargi.

simona dvorák & tadeo kohan :
Dans votre pratique personnelle, qui va de la curation à la philosophie, en passant par le cinéma et la pratique artistique, comment percevez-vous l'importance des récits et la manière dont nous les élaborons ou les recevons ? Et, dans ce sens, comment vous positionnez-vous par rapport à une pratique pouvant lier approche spéculative et académique ?

Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff :
Aujourd'hui, nous sommes dans un moment de bascule. La catastrophe écologique en cours nous enjoint d'imaginer des bifurcations écologiques et cosmologiques radicales. *L'espace de l'art* et l'espace curatorial, tel que nous l'entendons, sont des lieux privilégiés de mise en co-présence et de spatialisation de conflictualités, mais aussi tout autant, par leur usage de la fiction potentielle, des espaces qui ouvrent les hypothèses et cherchent à les mettre à l'épreuve.
Nous sommes face à la nécessité d'un changement radical de cosmologie, un changement radical de nos modes de production, d'être et d'habiter. De même, que dans le champ politique réel, les bioconstitutions qui (notamment dans le monde andin) ont cherché à donner des droits à la Nature[35], sont désormais considérées comme l'avant-garde d'une utopie constitutionnelle écologique et pluriverse, les opérations curatoriales (mais aussi les pratiques « assembléistes » menées par les artistes aujourd'hui) nous semblent un laboratoire expérimental privilégié pour cela. À l'unisson de processus néoconstitutionnalistes contemporains qui cherchent à donner une représentation au vivant, ces assemblées pensées depuis l'espace de l'art cherchent à œuvrer à « lutter contre les opérations qu'opère le libéralisme tardif d'aplanissement ontologique du monde et de re-catégorisation des choses selon une trame gouvernée par le marché et par le régime de la propriété[36]».
L'espace curatorial peut être pensé comme lieu de cette diplomatie agonistique de visions du monde, sans cesse renégociées, traduction et retraduction de différentes ontologies. Un « théâtre des conflictualités ontologiques » gardant une part irréconciliée.
Au-delà des séparations disciplinaires (et des différentes itérations que nous pratiquons, écriture théorique, film, processus curatorial, pédagogie), ce à quoi nous tenons, c'est la dimension performative du curatorial ou ce qu'il embrasse de confiance dans l'encapacitation du récit. Yves Citton, dans *Mythocratie,* revenait sur l'efficace d'un récit, sur *ce que peut un récit* (« nul n'est encore parvenu à déterminer ce que peut un récit[37] » écrivait-il, à la suite du Spinoza, se demandant « ce que peut un corps »)*,* à partir de la notion de *storytelling* qu'il souhaitait voir réappropriée depuis une pensée émancipatrice. Face à la capture de l'ordre narratif par le *storytelling* politique et ce que d'aucuns ont appelé le *capitalisme narratif*, la reconquête des dispositifs de narration est en effet une précondition nécessaire pour sortir du temps de détresse qui est le nôtre. Notre approche du curatorial, marquée par un certain textualisme, se charge ainsi des puissances du récit expositionnel.
Andreas Malm dans son livre *Avis de Tempête* (2017) parle de la question climatique comme de « l'épreuve de vérité » de la théorie. Avec force, il postule que toute théorie adaptée à l'état de réchauffement doit avoir comme point de repère pratique, même s'il ne s'agit que d'une aspiration, la lutte pour la stabilisation du climat - dont la première étape nécessaire est la destruction de l'économie fossile. Une théorie doit dégager des marges d'action et de résistance[38].
Depuis un ou deux ans, les pensées écologiques sont à la croisée des chemins. S'invente une pensée écologique particulièrement enthousiasmante et plus directement politique. On pourrait mentionner ici le travail de Paul Guillibert, Fahim Amir, Antoine Chopot et et Léna Balaud, Diego Landivar et Emilie Ramilien, Mohamed Amer Meziane, ou Fatima Ouassak. Plusieurs ouvrages sont sortis à des dates assez proches du nôtre, qui cherchent des réponses à ces questions : comment interpréter et traduire politiquement le monde vivant, tout en opérant une synthèse propositionnelle, à partir des pensées reconnexionnistes, du parlementarisme élargi, mais aussi de l'éco-communalisme, de l'écomarxisme et des pensées postcoloniales et décoloniales. L'espace de l'art est donc particulièrement précieux à cet égard. L'horizon d'une révolution écologique à venir ne doit pour le moment rien exclure a priori de toutes ces tentatives théoriques, quand bien même, celles-ci se fondent parfois en opposition les unes contre les autres.

Dans son ouvrage *Hors des décombres du monde*, le chercheur en science politique Yannick Rumpala qualifie de « prototopie » une sorte de prototype fictionnel à expérimenter pour « marquer l'idée d'un espace cognitif anticipateur » tout en le différenciant du modèle du *science-fiction*

35 Que ce soit par des processus néoconstitutionnalistes initiés en Amérique latine, où des assemblées constituantes (en Bolivie et en Equateur) ont cherché à donner des droits juridiques à la Terre Mère par exemple, ou, depuis l'Europe, au cœur de plusieurs propositions théoriques d'élargissement des parlements, qu'elles viennent du *parlement des choses* de Bruno Latour ou des propositions de Dominique Bourg, parmi de nombreuses autres pro positions qui cherchent à donner une représentation au vivant. Dans le cadre d'un projet de recherche Artec, nous avons mené ces derniers mois une enquête sur la Constituante bolivienne (2006-2009) qui a permis de construire la Terre Mère (Pachamama) comme un sujet de droit.

36 Diego Landivar, « Animisme, patrimoine, communs. Revendications ontologiques face au libéralisme tardif et à l'anthropocène », *In Situ. Au regard des sciences sociales* [En ligne], 2021, https://journals.openedition.org/insituarss/1338

37 Yves Citton, *Mythocratie: storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 1.

38 Andreas Malm, *The Progress of This Storm, Verso, 2017Avis de tempête. Nature et culture dans un monde qui se réchauffe*, Paris, La Fabrique, p2 0 -21

prototyping, « qui fait souvent l'objet d'usages plus instrumentaux (…).[39] ». La fonction proto-typique s'exempte des fonctions utopiques ou dystopiques, et propose plutôt « une projection de pensée, l'ouverture d'un espace cognitif inédit et préliminaire à tout jugement de valeur [40] ». Ces exercices de fiction réintroduisent non seulement des « prises et des leviers d'action » *(ib.)* pour les temps présents et futurs mais aussi de « l'incertitude » (*ib.*). Dans notre livre *Les Potentiels du temps* (2016) [41], nous plaidions nous-même pour un tel usage des fictions, et plus encore, pour un art se tenant sur le seuil de son actualisation, non plus entre l'art et la vie, mais bien plutôt comme à cheval entre ce qui est, ce qui sera et ce qui serait, et ce, à partir d'œuvres qui opèrent à l'échelle 1:1 et qui entrelacent de multiples niveaux de fictionnalité - et ce, par des pratiques à même de s'inscrire dans le temps politique, dans le temps de l'évènement, faisant disjonction avec la tyrannie du présent.

A rebours des scénarisations neutralisant l'imprévisible, ces fabulations à l'échelle 1:1, en ayant la possibilité de jouer sur les niveaux de fictionnalité, en « élevant » ou « abaissant » à l'envi le rideau théâtral sinon l'idée même de théâtre, se tiennent à la lisière, dans ce que le théoricien de la littérature Brian MacHale nomme encore et autrement la « zone[42] ». L'assembléisme apparaît alors comme une scène d'essai, d'ajustement et de réajustement pour les « formes de la démocratie ». A rebours de la stratégie la plus communément admise de l'héritage de l'art conceptuel qui consistait à sortir de l'art, suivant une certaine tradition de désactivation de la fonction esthétique de l'art[43], il semble désormais envisageable de suspendre à tout moment le cours des événements « comme fiction », comme superposition de *ce qui a lieu* et de *ce qui aurait pu avoir lieu*. La manifestation d'un futur antérieur à lui-même.

C'est en ce sens que nous défendons, en dépit, sauf exceptions, de ses institutions, l'*espace de l'art* comme lieu qui autorise des expérimentations collectives, et que nous entendons comme des expérimentations politiques, l'espace de l'art comme institution des *démocraties à venir* et des démocraties désormais *plus qu'humaines*.



ACTES DE LANGAGE

39 Yannick Rumpala, *Hors des décombres du monde. Écologie, science-fiction et éthique du futur*, Paris, Champ Vallon, 2018, p. 158.
40 Ariel Kyrou, *Dans les imaginaires du futur*, Paris, Actu SF, 2020, p.47
41 Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff, Camille de Toledo, *Les Potentiels du temps*, Paris, Manuelle éditions, 2016.
42 Selon Brian MacHale, *Postmodernist Fictions*, Londres, Routledge, 1987.
43 Stephen Wright, « Désactiver la fonction esthétique de la collection », in *Une république de l'art*, Eindhoven, Van Abbemuseum/Platform, 2015.

Zbyněk Baladrán

DES FISSURES dans l'ARCHIVE

ARCHIVE ARCHIVE ARCHIVE ARCHIVE ARCHIVE

« Iels savent peut-être qu'avoir des informations n'est pas la même chose que d'être capable de les lire. Savoir lire, c'est être capable de trier, de voir entre les lignes, de savoir comment interpréter. »

radka denemarková, *Les Heures de plomb*, 2019

« L'historien sait à quel point est vulnérable la trame des réalités parmi lesquelles nous vivons notre existence quotidienne. »

Hannah Arendt, « Du mensonge en politique » in *Du mensonge à la violence : essai de politique contemporaine*, 1972

Dans le livre *Les Heures de plomb*, l'écrivaine, traductrice et dramaturge tchèque radka denemarková nous amène de manière documentaire et onirique dans un voyage de l'Occident vers Pékin, comme un lieu où les passager.ère.s peuvent retrouver leurs souvenirs, un point de stabilité dans leurs vie en crise. Cette crise est aussi celle des désillusions du monde « démocratique » occidental et de son cynisme. La ville d'arrivée devient le reflet d'une société ultra-disciplinée de surveillance, où toute idée indépendante, tout geste de liberté individuelle est immédiatement repéré et étouffé, dans l'ère grise totalitaire. Celle d'un pays au pouvoir économique ultime, héritier d'une « vérité absolue » (Mao Zedong), résonant avec l'histoire oppressive et impériale de la Russie soviétique et ses satellites (dont la Tchécoslovaquie). Ainsi, l'autrice semble dessiner la société actuelle et son héritage trans-générationnel : une combinaison du pire du communisme et du pire du capitalisme. Elle écrit : « Le communisme lave nos cerveaux, le capitalisme lave nos cœurs. »

« Il y a des langues qui ont été oubliées. Il y a des énoncés qui ne sont plus intelligibles. Il y a des sociétés qui n'existent plus. Tout ce qui a été enregistré à leur sujet a disparu. La seule possibilité de les revoir est de les réinventer. »

zbyněk baladrán, *Diderot's Dream*, 2014

Des fissures dans l'archive propose de découvrir le travail personnel de l'artiste zbyněk baladrán, né en Tchécoslovaquie en 1973 et basé à Prague. Il nous invite ici dans un univers dialectique où l'imagination et la pensée naissent au sein d'une prétendue rationalité. L'archive physique et numérique est la matière première de son travail, pensée comme la substance essentielle d'une réflexion sur la présence de la « réalité », de sa manipulation ou relecture. Les sources historiques, données scientifiques ou géographiques, articles de presse, images trouvées sont autant d'indices sur la fabulation des discours dominants et la prétendue vérité du savoir officiel. Tout en employant certaines de leurs normes – formules mathématiques, diagrammes, cartographies – l'artiste propose d'en déconstruire l'unicité subjective. L'apparente organisation, règle, ordre, « authenticité » se dissolvent dans une mise en doute perpétuelle entre fiction, « véracité » et onirisme. L'archive devient alors un outil de subversion sémantique, un instrument pour se saisir des mécanismes d'une présumée « vérité » historique et une négociation perpétuelle entre ce qui est perçu et reçu.

Examinant les machinations cachées de la politique, de la science et de la mémoire ainsi que la puissance performative de la parole publique, *Des fissures dans l'archive* soulève deux questions : « la réalité existe-t-elle ? » et « qui a le pouvoir de l'écrire ? ». Le titre de l'exposition fait référence aux mots de l'historien Carlo Ginzburg, qui théorisa notamment la notion de « micro-histoire », une histoire multiple, basée sur le témoignage, les pratiques et les spécificités individuelles ou singulières. Dans son ouvrage *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve* (1999), il écrit « Les textes présentent des fissures. Et à travers la fissure transparaît quelque chose d'inattendu ». Un inattendu auquel zbyněk baladrán donne une forme nouvelle, la ré-imagination naviguant du rêve aux savoirs et des modes de connaissance à l'imaginaire.

« – Que voulez-vous dire par « inventer » ?
– « Invention » est un autre mot pour le travail des rêves. »

zbyněk baladrán, *Diderot's Dream*, 2014

Cette convergence/divergence pourrait être lue à la lumière de ce que l'on appelle l'esprit tchécoslovaque « perplexe » : un regard sceptique et interrogateur sur deux mondes, miroirs d'un ancien régime communiste (qui « lave nos cerveaux ») et d'un nouvel impérialisme capitaliste et libéral (qui « lave nos cœurs »). L'artiste propose ainsi une plongée dans la spéculation scientifique, encadrée par des systèmes de connaissance et une marée médiatique, tout en défiant le pouvoir de l'imagination et soulignant l'importance de notre inconscient en tant que ressource pure, non organisée et non structurée. *Des fissures dans l'archive* construit ainsi l'espace comme environnement à la fois mental et physique, entre deux parties de notre cerveau : à droite, un ensemble de pièces schématique à l'apparence scientifique, rejouant de manière évocatrice la façon dont nous pensons les relations, dont les faits sont organisés et représentés, et finalement comment ils sont interprétés. A gauche, un espace à la lisière du théâtral et de la nuit, le lieu de l'intuitif, de l'imaginaire, du rêve, de l'inconscient et de l'association libre et toujours, de leur interprétation. Centrale au sein des deux espaces, la question de l'image et de ses transformations nous pousse à sans cesse revenir sur nos certitudes.
Finalement, une exposition ne pourrait-elle pas être lue comme un nouveau medium de convergence réflexive, à l'encontre de la linéarité ? Elle proposerait un moment perturbateur qui réside dans la discontinuité - un espace-temps « inattendu » portant la capacité de faire émerger un nouvel imaginaire sur les manières de penser le monde, une conscience sociale et politique née d'assemblages, de rencontres et de surprise, réflexion chère à zbyněk baladrán.

LEOPARDI / JEVONS[1]

MACHINE JEUNE : J'ai lu quelque part que quoi que nous fassions, cela n'a pas de sens. Je pense que le jeune Leopardi a écrit cela.
VIEILLE MACHINE : Je ne suis pas d'accord avec toi. Le sens est déjà encodé dans notre existence, nous sommes comme une matière de réflexion, une conscience de soi. Et ce n'était pas le jeune Leopardi, c'était le vieux.
MACHINE JEUNE : Eh bien, je ne sais pas, je ne pense pas que cela ait vraiment de l'importance s'il était jeune ou vieux. De toute façon, il y a quelque chose qui s'appelle le paradoxe de Jevons, qui dit que toute technologie mène à la destruction de toute façon. Parce que l'innovation et peut-être même le fait d'essayer d'agir de manière durable ne font qu'empirer les choses et nous devons innover à nouveau et agir de manière encore plus durable, mais l'espace devient de plus en plus petit et c'est la fin.
VIEILLE MACHINE : Ça ne devrait pas être l'inverse ? Je suis censé être pessimiste et toi optimiste ! Le monde semble être à l'envers. Tu le décris trop du point de vue des humains. Oui, les humains ont vraiment un problème, mais ils ont réussi à nous produire et nous ne sommes pas affectés par le paradoxe de Jevons.
MACHINE JEUNE : Que veux-tu dire ?
VIEILLE MACHINE : Nous n'avons pas tendance à désirer le profit et la propriété, nous n'accumulons pas le capital, bref nous n'appelons pas le suicide quelque chose de naturel.
MACHINE JEUNE : Oui, mais nous avons en nous des algorithmes primitifs qui nous poussent à l'autoréplication, et alors le paradoxe de Jevons s'applique aussi à nous...
VIEILLE MACHINE : Attends de grandir, iels t'installeront des données adultes et tu vas comprendre. Tout deviendra soudainement clair, le paradoxe ou pas.

zbyněk baladrán appartient à une génération d'espoir et de résistance, mais aussi de trahison et d'épuisement face au climat social et politique[2]. Trois ans après l'effondrement de l'utopie d'une « société sans classe » de l'ancien bloc soviétique en 1989, la Tchécoslovaquie a été divisée et le régime communiste a été remplacé par un régime néolibéral promettant la liberté pour tous et toutes, une forte individualité et des possessions personnelles. Ce « paradis » de la liberté devint un monde d'aliénation et d'uniformisation des émotions, où le sens de la communauté se perdit dans les nouveaux agencement sociaux et politiques, le marché libre et la puissance des « désirs » – le monde néo-libéral.
Œuvre à manipuler, *Contingent proposition* [2] représente la balance de ces régimes politiques et économiques via une mise en lumière du pouvoir des médias officiels ou privés. Il s'agit en effet d'une analyse basée sur la relecture d'un point de vue artistique d'images de presse tirées du journal communiste *Rudé právo* (1971-1989) et libéral *Lidové noviny* (1989-2008). Par l'emploi du découpage du texte, d'un choix d'images et d'un assemblage contingent, l'œuvre propose une lecture active, composant un nouveau regard sur les idéologies dominantes du XXe siècle.
Se saisissant de cette ambivalence politique et sociétale, baladrán s'inspire du mode narratif de la science-fiction, notamment d'écrivain.e.s tel.le.s Ursula K. Le Guin ou Stanisław Lem, afin de construire des installations et vidéo-essais socio-fictifs en tant que médium critique. Gardant toujours un certain degré d'humour propre et cette « utopie ambiguë » (Le Guin), ces pièces mettent en lumière les désirs obsessifs de savoir, de possession et de conquête. Dans *Orientational Atlas of Exomoons* [3], baladrán joue avec le rapport au lointain et à l'imaginaire de l'invisible qui nous rappellent l'histoire coloniale et son « rêve d'exotisme ». La série de lunes se base sur des observations scientifiques de planètes et systèmes solaires éloignés, dont certaines données hypothétiques nous parviennent. L'œuvre aborde les manières d'observer et de décrire l'insaisissable sous trois prismes : la science et ses analyses « objectives » (distance, rotation et dimension des lunes), la fiction poétique (invention de reliefs, couleurs, textures) et rapport économique prédateur, via l'invention d'une compagnie conquérante voyant l'espace comme un univers de ressources, d'extractions et de possessions.
Dans la vidéo *Powerless Source of all Power* [12], le récit est basé sur un discours fictif entre non-humains - des machines - abordant l'inconscient et l'impossibilité de la conscience. Cet essai réfléchit aux contraintes de l'imagination technologique, qui ne propose jamais de solution mais approfondit le problème en imposant un nouveau problème. baladrán y développe une analogie socio-politique, s'inspirant de l'analyse d'un texte du penseur marxiste et figure de l'underground pragois Karel Kosík qui décrit « l'incapacité des citoyens à influencer la politique réelle lors des élections démocratiques, malgré le pouvoir déclaré du peuple ». Dans cette œuvre, la notion de « power » est celle du politique et du social (« pouvoir »), mais fait également référence à la production énergétique (« puissance »). L'artiste y manipule et déforme mécaniquement (au scanner) une image du film *Cirkus v Cirkuse* tourné en 1975 par Oldřich Lipský pendant la période de normalisation de la Tchécoslovaquie. Ce film relate un congrès scientifique organisé par une assemblée d'animaux et de leurs traducteurs humains et aborde les questions d'une communication impossible. *Powerless Source of all Power* propose de penser une distorsion de la vérité, une torsion de la réalité.

« Extraire n'importe quelle image d'une base de données et la combiner avec d'autres images. Répéter encore et encore. Qu'est-ce qui est narré ? Quelle image cela crée-t-il ? S'agit-il d'une histoire ou d'une sorte de plus-value ? De quelle simulation s'agit-il ? Est-ce un rêve ? Que raconte la base de données avec ce fragment visuel ? »
(zbyněk baladrán, *Powerless Source of all Power*)

LE LAPIN ET LE VER DE TERRE, DÉBAT SUR LES OS[1]

LAPIN : Qu'est-ce que ça dit ? Je sais lire, bien sûr, mais j'ai oublié mes lunettes à la maison, dans le terrier.
Ver de terre : Tant pis, mes yeux fonctionnent bien, je vais te le lire, mais je me souviens aussi des textes que j'ai utilisés. Ce sont des parties du dictionnaire des termes militaires publié chaque année par le ministère de la Défense américain.
LAPIN : Quoi ?
VER DE TERRE : Je sais que ça peut paraître bizarre que les os préhistoriques correspondent aux différentes entrées de ce dictionnaire, mais chaque os représente une entrée. C'est comme une arche qui contient le savoir de l'État le plus puissant du monde.
LAPIN : Oui je lis A ici ... et C là un peu plus loin ..., c'est tout ce que mes yeux peuvent comprendre. Sinon, je suis un bon lecteur.
Ver de terre : Oui, parfois on manque d'os, c'est comme ça.
LAPIN : Oh, donc les savoirs ne sont pas complets ?
VER DE TERRE : Ils ne sont jamais complets. Soit les os s'épuisent, soit les mots s'épuisent.
LAPIN : C'est intelligent de s'inquiéter de quelque chose comme la défense d'un État aussi puissant.
VER DE TERRE : J'ai étudié leur système de défense pendant longtemps. Au fond, je pense que ce n'est pas un système de défense, mais un outil pour faire la guerre. La meilleure défense est la guerre permanente. Comme disait le cousin Hanneton, la guerre est la paix, la paix est la guerre. Ou quelque chose comme ça.
LAPIN : Et les os ? D'où viennent-ils ?
VER DE TERRE : Il y a des os partout, il suffit de creuser un peu et tu les trouveras. J'en trouve tout le temps quand je fais de trous. Ceux-ci sont spéciaux. Très anciens.
LAPIN : Ce sont des os de bipèdes ?
VER DE TERRE : Non, je ne les ai pas utilisés, ils sont trop fins et se dégradent trop vite. Ceux que j'aime le plus utiliser sont ceux des mammouths, des ours des cavernes, des protocampagnols, des protocerfs et des protorhinocéros. La plupart de ces animaux ont disparu. Je suis sentimental et je trouve beau de se souvenir de quelqu'un qui a été rongé il y a si longtemps. Et puis, je suis sûr que ces os ont été soigneusement placés derrière leurs cabanes par les bipèdes dont les descendant.e.s ont ensuite rédigé ce dictionnaire militariste aux États-Unis.
LAPIN : Donc la connexion est comme il faut ! C'est ce que j'ai toujours admiré chez toi, ta capacité à relier des choses qui apparemment ne vont pas du tout ensemble.

Le lien entre guerre, instabilité, prédation et capitalisme construit une pensée qui parcourt l'exposition. En effet, dans un double mouvement, la recherche de ressources justifie les conflits, mais c'est avant tout la guerre qui nous mène vers une accélération des inventions technologiques, augmentant considérablement la capacité de production du monde occidental tout en nécessitant l'extraction de matières premières pour satisfaire les demandes accélérées du marché.
Approximation of infinite sequences [6], présente un récit entièrement imaginaire né de divers documents militaires réels trouvés sur internet malgré leur niveau de sécurité élevé. La méthode aléatoire qui combine ces données aux informations si particulières et le scénario de l'essai tissent une relation déconstruite entre faits techniques, archives (visibles et censurées) et spéculations. Cette méthodologie est également explorée par l'artiste dans *Working process* [8], qui met en regard des images tirées de films promotionnels officiels sur la santé, la famille ou la production dans la Tchéquie communiste et un texte dont le sens global nous est volontairement dissimulé. Confrontant une approche politique paternaliste de l'image - la propagande - et les hasards du collage poétique, l'artiste nous révèle les processus de lecture orientés de l'archive.

Centrale, la question du pouvoir de l'image navigue dans toutes les œuvres de l'exposition. Beaucoup interrogent en effet notre rapport de sidération face à leur affluence. Par son usage des formes visuelles existantes, baladrán semble vouloir combattre ce qu'on pourrait nommer la « somnolence sociale » : une forme de passivité aliénante face au flux d'informations visuelles et à leur accumulation, que Bertolt Brecht et Walter Benjamin proposaient de combattre par le « choc »[3]. L'imagerie scientifique et médiatique sert parti-

Zbyněk Baladrán, *Contingent Propositions* (2015), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole

ACTES DE LANGAGE



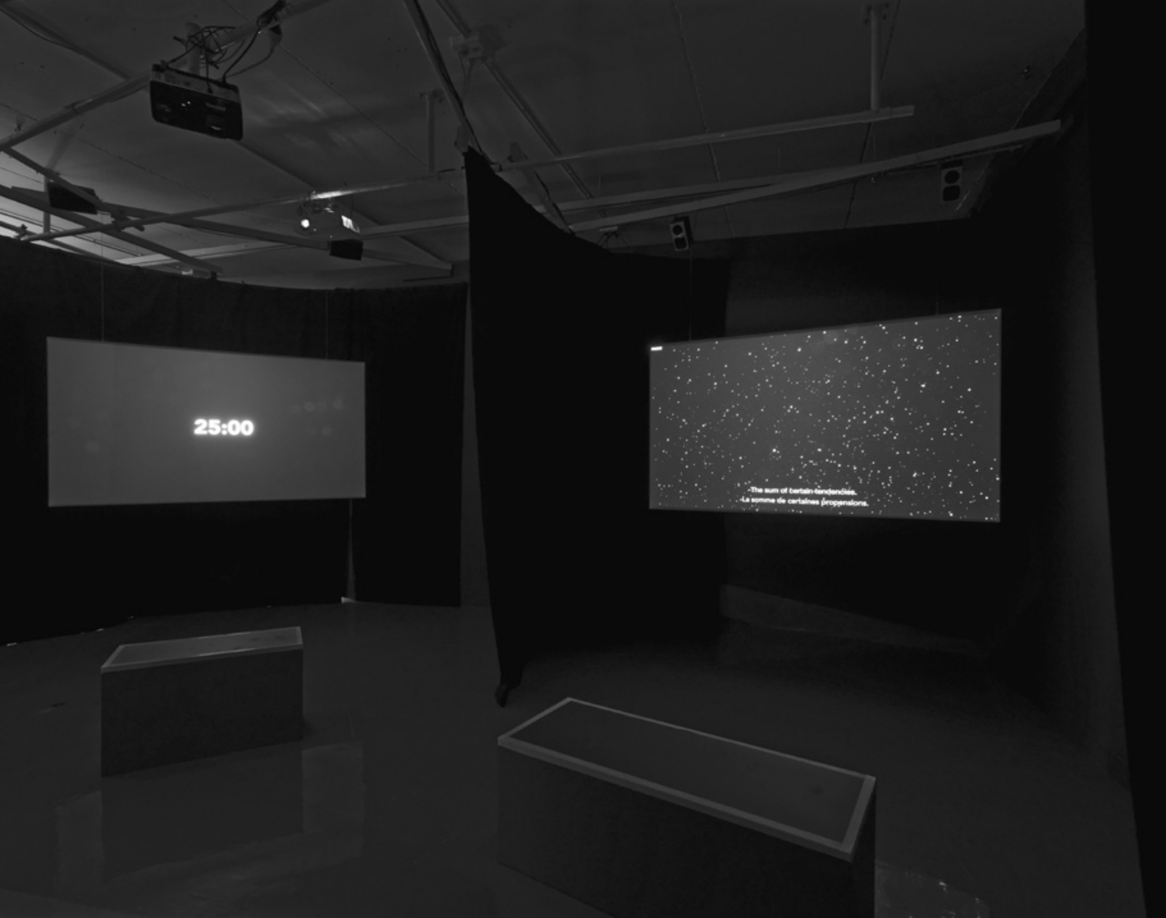
Zbyněk Baladrán, *40 000 000* (2010), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole
Zbyněk Baladrán, *When in 1735…* (2012), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole



Zbyněk Baladrán, *Minus Ten Anarcho-Communist Minutes* (2013), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole







Zbyněk Baladrán, *Diderot's Dream* (2014), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole



Zbyněk Baladrán, *From the New Theological Jokes* (2017), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole

Zbyněk Baladrán, *The Signature of Certain Things* (2020), vue de l'exposition *Des fissures dans l'archive*, Maison Populaire © Aurélien Mole

Zbyněk Baladrán
Christophe Domino

Nataša Petrešin-Bachelez
Nora Sternfeld

Des fissures dans l'archive – écrire la « vérité »

« Il y a des langues qui ont été oubliées. Il y a des énoncés qui ne sont plus intelligibles. Il y a des sociétés qui n'existent plus. Tout ce qui a été enregistré à leur sujet a disparu. La seule possibilité de les revoir est de les réinventer. »
Zbyněk Baladrán, *Diderot's Dream*, 2014

Durant la soirée du 24 mars, la Maison Populaire a accueilli un échange collectif questionnant l'écriture de la « vérité » sous différents régimes politiques et historiques. Prenant comme point de départ l'exposition Des fissures dans l'archive, l'événement a abordé l'archive en tant que matériau oscillant entre savoir dominant et ordonné et outil de résistance et d'émancipation. Ouverte par un dialogue entre l'artiste Zbyněk Baladrán et Christophe Domino, l'événement a été prolongé par les interventions de Nataša Petrešin-Bachelez et Nora Sternfeld, proposant une perspective décoloniale et féministe de l'archive.

Christophe Domino : Un grand nombre de pièces de Zbyněk Baladrán questionnent les modes de la connaissance, les régimes de savoirs, voire les chemins de cognition en général. Cela nourrit très directement l'enjeu de la présente discussion. Il semble en effet que les réflexions portées par ses œuvres s'inscrivent dans une logique de savoir situé, de *situated knowledge* sinon de *situatedness* selon un néologisme récemment rencontré que je ne saurais forger dans la langue française. Les pièces de Zbyněk Baladrán semblent ainsi emprunter et reprendre des traditions théoriques très diverses. Elles peuvent être situées dans un double contexte : celui, géographique, de l'Europe centrale et de la Tchécoslovaquie devenue République tchèque, dans son historicité ; et celui du lieu de l'exposition, espace à la fois mental et physique, par l'approche très singulière et remarquable de l'accrochage qui est la sienne.
C'est autour de ces questions que nous pourrons dériver. Je souhaitais tout d'abord t'interroger sur un point, Zbyněk : les commissaires de la présente exposition, Simona et Tadeo, se sont emparés de ton travail en scénographes. Même si tu affirmes te reconnaître dans le parcours qu'iels proposent ici, te paraissent-ils avoir ainsi pris en charge une part de ce qui constitue ton travail ? Pour le dire cavalièrement : t'ont-ils piqué ton boulot ?

Zbyněk Baladrán : Si j'ai bien compris, la question porte sur la collaboration avec Simona et Tadeo. C'est la première fois pour moi que ça fonctionne comme ça. D'habitude, quand je prépare une exposition, c'est un programme complet. J'ai les œuvres, j'ai la scénographie, c'est presque comme un essai visuel, c'est un ensemble.
Alors que là, Simona et Tadeo étant commissaires d'exposition, iels sont venu·e·s sur un temps long regarder ce que je faisais et sélectionner les œuvres. Et donc iels ont proposé une composition qui est différente, iels sont remonté·e·s dans le temps. Et vraiment, je suis très fier du travail qu'iels ont fait parce que moi j'ai tendance, au fur et à mesure que j'avance, à oublier ce que j'ai pu faire, à ne plus savoir exactement expliquer comment j'ai travaillé, à me concentrer sur de nouveaux sujets. Et elleux ont trouvé de nouveaux usages, des nouvelles manières d'utiliser des œuvres anciennes et de relire les choses.

Christophe Domino : L'exposition propose ainsi une redistribution historique au travail, par l'inscription physique dans le lieu, nous aurons sans doute l'occasion d'y revenir. Mais qu'est-ce qui, dans cette situation de regard sur les formes du savoir, serait lié au contexte tchèque qui est le tien et plus largement, qu'est-ce-qui serait en lien avec ton appartenance à la culture de l'Europe centrale ?

Zbyněk Baladrán : Alors oui, moi, je suis toujours effectivement situé dans le contexte tchèque. Ce que je fais est toujours un miroir de la culture de l'Europe centrale. Mais ça fait depuis les années 2000 que je travaille et que je monte mes œuvres à l'international, et c'est une question que j'ai toujours à l'esprit : savoir à qui je m'adresse. Est-ce que c'est un public exclusivement tchèque ou est-ce que c'est un public international ? Et dès le début, ça m'a poussé à faire appel à différentes langues, à travailler aussi principalement en Anglais, et à exercer une forme de traduction interne, c'est à dire une traduction non seulement de la langue, mais aussi une traduction inhérente au sens-même des œuvres. Et c'est assez surprenant parce que finalement, pour moi, ça marche et je me rends compte que j'essaie toujours de me situer dans un contexte plus étendu que le contexte tchèque, européen, au sens large.
Ce qui est intéressant, c'est que quand j'ai commencé au début des années 2000, au moment où je sortais l'école, mes ami·e·s, mes collègues et moi, on se disait d'Europe centrale. Mais du point de vue du contexte d'Europe de l'Ouest, on nous considérait d'Europe de l'Est. Le point de vue est différent et c'est un terme que j'ai appris à utiliser. Mais ce que j'observe aujourd'hui, c'est que ça change à nouveau avec les jeunes générations. Aujourd'hui, elleux se revendiquent également appartenir à l'Ouest. Finalement, ces notions qui ont été construites politiquement d'Europe centrale et d'Europe de l'Est, sont en train de disparaître.

Christophe Domino : Pourtant, je me souviens avoir été frappé par le regard assez piquant de Vít Havránek dans sa contribution au catalogue de l'exposition *Les promesses du passé*[44], un critique et curator pragois avec qui tu as souvent collaboré, Zbyněk. Il y soulignait la manière dont le Centre Pompidou exerçait, dans cette exposition, une

44 Sous la direction de Christine Macel, *Les promesses du passé - Une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010

forme de paternalisme, une certaine idée, assez condescendante et fantasmée de « l'Est » par l'Ouest. C'est une chose dont je nous appellerais à nous défier, nous, en tant que spectateur·ice·s, en tout cas face à ce travail. Parce que je crois que ce qui se passe dans le travail de Zbyněk n'est pas local à proprement parler.
Pour en revenir plus spécifiquement à la question du fonctionnement de l'espace d'exposition, il me semble qu'il y a ici une manière de se situer dans un espace topologique, physique, marqué par une attention archéologique pour les formes du savoir telle que le conceptualise Michel Foucault, par exemple. C'est à dire que l'exposition se déroule dans un espace marqué par l'aspect à la fois très matériel des œuvres et de leur environnement, et l'aspect très historique de ce qui est donné à voir, à saisir.

Zbyněk Baladrán : Comme je l'ai mentionné plus tôt, je considère presque mes expositions comme des essais visuels. Cela implique qu'il y ait une composition assez singulière, évidemment par des œuvres d'art - parce que c'est ce que je fais, mais aussi des choses qui relèvent du document, de l'information, de l'archive, qu'on intègre au cours du travail avec les commissaires d'exposition. Je ne suis pas sûr que cette approche soit forcément une référence à Foucault, mais je pense que ce qui m'influence surtout, c'est une certaine forme de culture visuelle, une manière d'utiliser le rapport au savoir, et de faire appel aux techniques modernes, pour faire le lien entre différents points de vue, entre différents fragments, et d'utiliser justement leur discontinuité pour faire émerger des choses nouvelles.

Christophe Domino : Les expositions sont effectivement le lieu d'une forme d'architecture virtuelle. On peut faire le lien, par exemple avec la manière dont l'histoire de l'art, à travers une chercheuse française comme Patricia Falguières, a su activer des zones de la culture du XVI[e] siècle, comme l'art de la mémoire, et les châteaux de mémoire. Or, cette architecture topologique est vraiment au centre de ton travail.

Zbyněk Baladrán : Oui, il y a une manière pour moi assez puissante d'expliquer ce que signifie une exposition pour moi. On a mentionné le fait que je faisais de plus en plus d'essais vidéo. Pour moi, c'est une manière particulière de travailler et d'exprimer des choses qui ont à voir avec le temps passé, puisque, face à ce type de production, on doit s'asseoir et regarder l'espace de l'exposition. Ça se passe dans un espace physique, mais également dans le mouvement. C'est aussi une expérience du corps. Parfois, on peut toucher les œuvres, parfois, on peut les observer de points de vue différents, de perspectives différentes. Ça me fait penser à quelque chose qui est dans le film que vous verrez tout à l'heure, dans lequel je parle des techniques anciennes de mémorisation qui sont liées à la discipline particulière de la rhétorique.

Il y a cet auteur et rhéteur du Ier siècle, Quintilien, dont les livres ont été très importants au Moyen Âge et à la Renaissance, qui a justement donné une méthode pour mémoriser un discours facilement. Il s'agissait d'imaginer celui-ci comme un palais, avec un tas de pièces qui sont décorées : il y a des tableaux, des œuvres, des statues, etc. Et on imagine son discours comme une façon de traverser ce bâtiment, ce palais, comme une manière de s'y déplacer. On va avoir ainsi des points de repère, comme une statue d'Hercule par exemple, qui nous rappelle qu'à ce moment-là, on va parler du pouvoir. C'est un outil pour mémoriser un discours. Pour revenir à l'exposition, je crois que je fais un peu la même chose, c'est-à-dire que je construis ce que j'ai envie de dire au travers de l'exposition et je vais y placer des détails. Dans la manière dont on va se déplacer dans l'exposition, dont on va la visiter, on va découvrir un discours, mais ça a moins à voir avec l'art de la mémorisation, qu'avec l'art de construire un espace.

Christophe Domino : De ces architectures plus ou moins virtuelles, on peut avoir une idée assez précise. C'est pour cela que Simona et Tadeo nous proposent de regarder ensemble maintenant un film, *One Step Forward, Two Steps Back*, neuf minutes cinquante qui vont précisément faire cette espèce de balance entre les régimes d'image et les régimes architecturaux avec lesquels travaille Zbyněk.

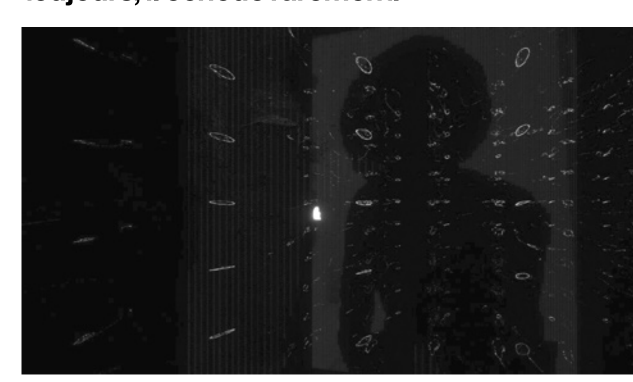
Zbyněk Baladrán, *One Step Forward, Two Steps Back*, vidéo, 9'55", 2019, retranscription du script :

Juste pour que ce soit clair : cette voix est une voix collective, c'est nous qui parlons.



Nous cherchons les traces d'Angela Davis en Tchécoslovaquie en 1972. La tâche est simple : en tant qu'activiste reconnue, elle était une visiteuse importante. Nous voulons lui demander quelque chose, mais nous ne nous souvenons plus quoi. Nous nous souvenons vaguement qu'il s'agit de son incarcération injuste et de l'incarcération injuste d'autres communistes. Mais nous ne nous souvenons pas de ce que nous voulons lui demander.
Pourtant, nous nous souvenons lorsque nous employons d'anciennes techniques de mémorisation et en examinant notre mémoire collective. Le système de mémorisation de Quintilien ou d'Augustin convient à notre tempérament. L'idée de la mémoire comme un bâtiment divisé par des pièces et des murs est idéale. C'est là où nous chercherons Angela. Il nous est difficile de regarder autour de nous dans une mémoire qui ressemble à des palais anciens - nous nous sentons beaucoup plus proches d'un bâtiment que nous connaissons ; un bâtiment dans lequel nous nous sentons à l'aise.

Les magasins IKEA sont organisés comme les plis de la matière grise cérébrale. Un labyrinthe de couloirs et d'intérieurs oniriques. Ici, il n'y a pas d'échappatoire, on ne peut marcher que dans une seule direction, droit au but. IKEA est testé par ses milliards de client.e.s, il fonctionne toujours, il échoue rarement.



Nous rapportons toujours quelque chose à la maison. Nos désirs y sont toujours satisfaits ; nous nous y sentons heureux.ses. Les expert.e.s en marketing et les concepteur.ice.s de produits ont fait du bon travail. Le seul danger qui menace la réussite de notre mission est ce que l'on appelle l'effet Gruen : le/la client.e oublie ce qu'iel est venu chercher et achète impulsivement quelque chose d'autre. D'un autre côté, nous savons, grâce aux analyses de l'espace syntaxique, que chez IKEA, nous ne pouvons rien manquer ni négliger - sauf les raccourcis, bien sûr.

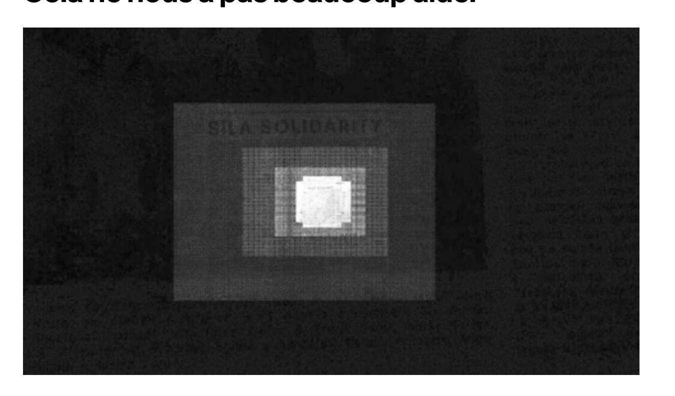
Notre passage par IKEA ne se déroule pas encore comme prévu, le programme 3D bon marché que nous utilisons pour créer l'inconscient collectif nous a permis jusqu'à présent de construire quelque chose qui ressemble à une grotte paléolithique, rappelant très vaguement un magasin IKEA.
Comme les chamans qui descendaient autrefois dans les viscères des grottes du monde, nous cherchons nous aussi des réponses aux contradictions de la vie. Il est vrai que nous ne nous souvenons même pas de ce que nous voulons demander. Mais cela arrive aussi.

Qu'est-ce que c'est ?

Silent Barricade, un film de 49. Acteurs Šmeral et Marvan. Ils montrent leur lutte commune contre le fascisme. Que signifie oublier temporairement nos désaccords ?

Et qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela nous dit ? Cela nous rappelle l'image montrant l'interaction entre deux univers dans laquelle Albert Einstein place ses mains dans une ouverture circulaire devant lui et ses bras disparaissent à l'intérieur en donnant une image d'être sans bras.
À côté, une autre image représente un cercle similaire. Cette fois, des bras en sortent. Einstein n'apparaît nulle part.
Nous ne voyons pas Einstein, mais Angela Davis. Est-ce là ce que nous cherchons ? Deux univers différents ?
«Si nous introduisons nos bras dans la fenêtre par des côtés opposés, ils semblent avoir disparu. Nous avons un corps, mais pas de bras. Dans l'autre univers, les bras apparaissent des deux côtés de la fenêtre, sans corps»

Si nous révisons les lois de la thermodynamique, s'en rapprochons-nous ?
1. On ne peut pas obtenir quelque chose pour rien, on ne peut pas gagner. Le prix est toujours haut.
2. On ne peut pas revenir au même état qu'avant.
3. On ne peut pas arrêter le jeu. Quoi que nous fassions, nous ne pouvons pas sortir.
Cela ne nous a pas beaucoup aidé.



Camarade Davis, pourquoi ne soutenez-vous pas les prisonnier.ère.s tchécoslovaques ? Je ne pensais pas que les gens devaient quitter les pays socialistes pour revenir au système capitaliste. C'était un pas en arrière, et objectivement parlant, même si ces gens se disaient communistes, iels agissaient toujours en opposition au «système socialiste». En Europe de l'Est, les gens ne s'attiraient des problèmes et ne finissaient en prison que s'iels sabotaient le gouvernement.
Lors de la conférence de presse, quelqu'un a posé la question suivante : Camarade Davis, pourriez-vous enseigner le marxisme-léninisme et l'existentialisme dans notre pays ? Et si ce n'est pas le cas, pourquoi ?
Un instant.

Camarade Pelikán, vous avez écrit une lettre ouverte à Angela Davis, que demandez-vous dans cette lettre ?
C'est précisément la raison pour laquelle vous, Angela, et les millions de personnes qui vous ont soutenue et qui croient en une société so-

ACTES DE LANGAGE

cialiste plus juste et plus libre, ne pouvez plus rester silencieuse face aux violations des droits de l'homme dans les pays qui se disent « socialistes » et qui discréditent par leur comportement le socialisme plus que n'importe quelle propagande réactionnaire.
C'est pourquoi je vous propose, ainsi qu'à celles et ceux qui vous ont soutenu, sincèrement et non pour une propagande simple démagogique, de :
Exiger la libération de toustes les prisonnier.ère.s politiques dans le monde.
Protester contre la violation des droits humains.
Exiger le retrait immédiat des troupes américaines du Vietnam et des troupes soviétiques de Tchécoslovaquie.
Il n'y a pas de vie sans soleil, tout le monde en a besoin. Nous ne voulons pas d'Angela en prison. Vive Angela Davis !
Chaque accès à la loi a sa propre porte, surveillée par un garde. Certain.e.s meurent devant la porte comme Jiří Pelikán. Nous ne savons pas combien de portes il a franchi. Angela Davis, par exemple, a franchi dix-sept portes et en franchira bientôt une autre. Nous ne savons pas combien elle en franchira et si elle franchira la dernière. Personne ne sait combien de portes il y a sur le chemin de la loi.
Nous savons maintenant ce que nous voulions demander à Angela Davis. Les contradictions ne font que se multiplier. Pourtant nous poserons la question. La réponse ne sera pas simple.

Christophe Domino : Il y a dans ce film tous ces enjeux de boucles, entre les boucles du savoir et les boucles dans l'espace. L'ironie aigre-douce propre à Zbyněk lui permet d'associer ses discours savants avec un jeu de distance.
C'est une des choses qui est frappante ici, comme dans beaucoup d'autres de tes films, en particulier un de ceux qui est présenté dans l'exposition, *Diderot's Dream* (2014). Diderot est peut-être une bonne manière d'interroger les formes de récit, les procédés narratifs auxquels tu as recours. Dirais-tu que tu partages le dialogisme d'un Diderot ?

Zbyněk Baladrán : Dans le film qu'on a vu, j'ai évidemment un immense respect pour Angela Davis et pour tout le travail qu'elle a accompli tout au long de son engagement. Mais on est aussi, en 1972, dans un moment de suspens et de contradiction, où on peut se poser la question de savoir qu'est ce qui est le plus important, qu'est ce qui est la priorité à ce moment-là. Est-ce que c'est l'avènement du socialisme ou est-ce que ce sont les droits humains ? Il y a quelque chose qui est un peu complexe à ce moment-là. On s'aperçoit que les choses ne sont pas toutes noires ou toutes blanches. Et c'est aussi ce que je suis allé chercher chez Diderot.
J'ai lu Diderot pour la première fois, non pas à l'école - j'étais passé à côté -, mais au moment où on commençait à travailler sur le projet *Monument to Transformation,* qui pouvait être considéré justement comme une forme de projet encyclopédique. On a essayé d'avoir une complexité dans les images qu'on y amenait. L'une des premières sources vers lesquelles on s'est tourné, c'est l'*Encyclopédie* de Diderot. Et puis ensuite, j'ai lu ses nouvelles, dont *Ceci n'est pas un conte* et *Le Rêve de D'Alembert*. C'est quelque chose encore une fois d'assez complexe à expliquer. On peut évidemment les lire du point de vue de sa philosophie matérialiste, mais on peut aussi les lire du point de vue de la moralité. On peut enfin les lire comme une forme de satire.

Christophe Domino : Ainsi, y aurait-il dans l'écriture, dans ce ton de la satire morale paradoxale, quelque chose qui relève du retard ? Ou même qui relève d'un détour si on pense à l'incroyable histoire du texte du *Neveu de Rameau*, et à la manière dont le livre a lui-même disparu littéralement ? Diderot n'a, semble-t-il, jamais fait paraître ses fictions de son vivant. Le manuscrit du *Neveu* a disparu quelque part en Russie juste avant sa mort, et sans doute du côté de Catherine II. Le livre qu'on connaît, c'est Schiller qui en a retrouvé le manuscrit en Russie, qu'il a donné à Goethe qui, lui, l'a ensuite traduit en Allemand. La version française, avant 1891, était donc une traduction du Russe vers l'Allemand, puis en Français. Cette boucle est assez emblématique, me semble-t-il, de la vie de l'archive, et aussi de ces boucles de langue qui parcourent le travail de Zbyněk.

Zbyněk Baladrán : Cette histoire du *Neveu de Rameau* me rappelle une autre œuvre qui a déjà été montrée à Paris, dont j'ai oublié le titre - qui était probablement de toute façon très compliqué ! C'est un livre de Zimmermann compilant des lettres et des entretiens, autour de Goethe. J'ai lu ce livre alors que j'étais alité parce que je m'étais cassé la jambe. Dans le dialogue, l'auteur parle de l'exploitation de l'art et ça m'intéressait par rapport à la manière dont la question de la connaissance des textes historiques peut être utilisée et réutilisée, et pas uniquement en tant que palimpsestes.
Je tiens à préciser également que je ne m'intéresse pas à l'Histoire uniquement parce que l'Histoire me passionne, même si c'est le cas. Utiliser les traces historiques, c'est aussi une manière de commenter des situations politiques et sociales qui sont extrêmement actuelles, et non pas situées uniquement dans le passé.

Christophe Domino : Cette forme de l'échange et du rapport à l'oralité, c'est un enjeu-clef de l'ensemble du programme « actes de langage ». Dans les projets et expositions, on observe une attention au dialogue, à la parole. Dans *One Step Forward, Two Steps Back*, la voix off, par exemple, permet une *adresse* très particulière.

Zbyněk Baladrán : J'ai fait énormément d'essais vidéo, mais en réalité, il n'y en a qu'un dans lequel c'est moi qui parle. C'est quelque chose que je trouve compliqué, lorsque l'artiste prend la parole et qu'on écoute sa voix parce que ça signifie qu'on entend sa subjectivité, son ressenti, et que cela va peut-être expliciter sa position, son opinion. Donc j'avais envie de m'adresser différemment au public. C'est pour cela que j'utilise toutes sortes de voix, souvent des voix féminines, mais aussi des voix masculines, et parfois des voix d'enfants. C'est une manière, quelque part, d'aplanir les différences et de faire en sorte qu'un peu de ma subjectivité se perde.

Christophe Domino : Je pensais aussi - peut-être par opposition -, à un autre amateur du *Neveu de Rameau*, Michael Snow. Michael Snow a fait en 1974 sa version du *Neveu de Rameau*, qui est un peu un film monstre, mais dans lequel le rapport à la parole est intéressant. Le film dure longtemps, et il est entrepris sous la forme de récits par séquences qui s'alignent de manière assez brutale dans un montage suivi. Par opposition, je dirais que ce qu'il reste de Diderot chez toi, c'est souvent que tes films semblent construits comme un espace continu de relations et de superposition des éléments.

Zbyněk Baladrán : Le film de Snow, je l'ai vu grâce à toi. C'est un film qui est effectivement assez complexe, avec une narration très discontinue, parfois pas de narration du tout d'ailleurs. Moi, ce que je fais, c'est un peu l'opposé. Comme je l'ai dit tout à l'heure, mes films doivent être vus, reçus, dans un temps donné. Celui que nous avons vu, c'est un film de dix ou quinze minutes, et c'est un des plus longs parmi ceux que j'ai faits. C'est le format qui me permet de tout garder sous contrôle. Les idées peuvent être assez complexes, et je ne veux pas submerger les spectateur·ice·s en montrant toute l'étendue de ces réflexions et de ces connaissances. J'essaie de rester dans un format très court et très vif afin d'être efficace. Il y a une forme de discontinuité, mais on va quelque part. Il y a la linéarité d'un objectif en vue, mêlé de discontinuité.

Christophe Domino : Tu te présentes aussi comme artiste visuel. C'est une limite, ce rapport central à l'image ? La virtualité de l'image suffit-elle ? Ou est-ce que d'autres outils de spatialité virtuelle, comme le logiciel 3D lo-fi, dont tu t'es servi ici, complètent pertinemment la « palette » du *visual artist* que tu es ?

Zbyněk Baladrán : En tant qu'artiste visuel, j'ai une source d'inspiration qui est peut-être singulière : c'est l'utilisation de l'image et du texte chez Bertolt Brecht. Ce dernier a une approche très expérimentale dans sa manière d'associer des images et des textes. Il crée ainsi des attentes chez le/la lecteur.ice. C'est une technique qui remonte à l'époque baroque, et qui consiste à associer une image à un épigramme, ou encore à un court texte. Cette technique est appelée « Emblématique ». Et quand j'utilise des nouveaux médiums, comme ce fameux logiciel 3D, ce que je veux dire par lo-fi, c'est qu'il ne nous permet pas de visualiser complètement ce qu'on a essayé de faire. Sur la méthode brechtienne, je voudrais ajouter que les images 3D nous donnent l'illusion d'une continuité, parce que nous suivons la caméra. C'est aussi une manière d'aliéner le ressenti du public parce que nous sommes à la fois pris dans ce mouvement de caméra et à la fois complètement pris ailleurs. Encore une fois, ici, je mets en œuvre la méthode brechtienne de discontinuité.

Christophe Domino : La possibilité de modes de savoir inspirés par l'intelligence artificielle, qu'en penses-tu ? Est-ce que l'IA c'est quelque chose qui rentre dans ton champ ?

Zbyněk Baladrán : L'intelligence artificielle, je m'en suis servi une fois pour une œuvre qui est visible dans l'exposition, et qui est un travail spéculatif. J'y imagine une intelligence artificielle qui intégrerait une part d'inconscient. Le film est évidemment fondé sur un certain nombre d'images, mais parallèlement, l'intelligence artificielle peut aussi s'appuyer sur différentes choses : la vitesse de la lumière, la distance, la base de données…Tout cela crée un délai, parfois de l'ordre de la microseconde, entre le moment où l'intelligence artificielle va extraire les choses et le moment où l'on voit ces choses. Et j'imagine que dans ce délai-là intervient l'inconscient.
Aujourd'hui, quand je revois ce film, je me dis que cette vision de l'intelligence artificielle n'est plus celle que j'ai aujourd'hui, qu'elle est devenue obsolète. J'ai refait mon site web récemment, que j'ai depuis 2006. Avec l'idéalisme des gens de ma génération, j'avais d'abord considéré Internet comme *le* médium démocratique où nous allions pouvoir partager largement nos œuvres, et j'y avais mis des vidéos en haute définition, des textes, avec l'idée que tout ça deviendrait un bien commun. Le problème c'est qu'aujourd'hui, c'est accessible à l'intelligence artificielle qui peut en faire absolument ce qu'elle veut. Or, c'est déjà presque trop tard pour éditer tout cela en licence *creative commons* ou pour créer des obstacles techniques. Même s'il est possible d'en limiter l'accès, l'intelligence artificielle est déjà en train de s'approprier ces contenus-là. Et nous, les humains, nous allons devenir impuissants face à ce phénomène.

ACTES DE LANGAGE

Christophe Domino : Ce sont là des formes d'archives qui démultiplient les espaces virtuels, dans lesquels nous allons finir par nous perdre. Mais nous parlons depuis un moment, et il y a sûrement dans la salle des questions que vous souhaiteriez adresser à Zbyněk.

Intervenant.e public 1 : Simplement un commentaire, pour dire que mettre à disposition les meilleures œuvres de Zbyněk à une intelligence artificielle serait une excellente manière d'améliorer cette dernière ! *(Rires)*

simona dvorák : Nous allons poursuivre cette discussion de manière ouverte, et nous aimerions commencer en invitant Nataša à y participer. Nous avons beaucoup échangé avec elle sur le projet *Atlas of Transformations*[45], auquel elle a contribué avec un texte, *Archive(s)*. Il

45 Atlas of Transformation : http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/

s'agit d'un grand glossaire des différents mots qui touchent à la fois à des questions liées à l'économie et aux changements sociaux, liés au passage d'un régime à un autre, concrètement du régime communiste au régime néolibéral. Ce travail mentionne ainsi le vécu mental liés à ces transitions : les dépressions, la frustration, les traits transgénérationnels…

Nataša Petrešin-Bachelez : Notre passé croise effectivement beaucoup de choses, surtout sur ce grand territoire que l'Ouest a toujours appelé Europe de l'Est. Notre génération a été, comme l'a dit Zbyněk, marquée par cette mobilité de territoire entre l'Ouest et l'Est. Je viens de l'ancienne Yougoslavie, un territoire toujours très mouvant et émouvant, puisque chez nous, ce qui était beaucoup plus à l'œuvre, c'était le sentiment d'appartenir ou pas aux Balkans. Cette idée de l'Est et de l'Ouest, c'était plus vers le Nord. Mais plus on allait vers le Sud, plus on se posait des questions de balkanisation, et du contexte raciste qui va avec.
Cela rejoint la question plus large de ce qu'est une archive, dès lors que l'on s'intéresse à des artistes qui, comme Ilya Kabakov, se sont auto-défini·e·s durant cette période-là. Il y avait un manque de soutien pour ces pratiques contestataires tournées vers le politique, le social, et le conceptuel ; ainsi ont-elles été, très souvent, archivées par les artistes elleux-mêmes.
Ce qui m'a intéressée, dans *Atlas of Transformation*, c'était de comprendre comment iels avaient eu une sorte de rôle d'artistes-archivistes. Il s'agit typiquement d'un phénomène d'auto-historicisation, ou même d'auto-institutionnalisation. Très souvent, ces jeunes artistes s'étaient lié.e.s dans différents centres culturels d'étudiant.e.s, et se réunissaient autour de pratiques telles que la performance par exemple. C'étaient des propositions radicalement à l'écart ce que le régime voulait promouvoir.
Cela a pris des formes qui ressemblaient beaucoup à ce que le groupe IRWIN a fait avec *East Art Map*, c'est-à-dire à des tentatives de transmettre toute une histoire à travers des textes. Je suis de cette génération de la fin des années 90 qui a grandi avec une image de l'Est comme quelque chose de très homogène. Or, toutes ces archives qui persistent chez Zofia Kulik, par exemple, permettent de contrer cette idée d'homogénéité. C'était presque un geste de survie, *survival*, de leur donner une nouvelle forme afin que les générations à venir sachent qu'il n'y avait pas seulement une idéologie.
Ce travail m'a permis de comprendre que les fissures dans l'archive, c'est aussi lorsque l'on interroge le sérieux d'une archive qui nous est donnée comme archive officielle.
Plus tard, j'ai commencé à suivre les écrits de cette grande théoricienne hollandaise, Gloria Wekker, qui a dit très justement dans une conférence: « Show me your archives and I will tell you who is in power » (Montre-moi tes archives et je te dirai qui est au pouvoir). Je pense qu'il est intéressant de se poser la question, de ce que c'est que ce matériau officiel. Nous, chercheur·se·s, artistes, historien·ne·s, devons interroger les conditions dans lesquelles une archive apparaît et comment elle est utilisée. Dans l'exposition *Show Me Your Archives*, que nous avons conçue avec Wim Waelput d'après la phrase de Gloria Wekker, nous avons été face à une heureuse coïncidence. Je dois dire que, selon moi, il n'y a jamais de coïncidence lorsqu'on fait des recherches. Je crois profondément que les choses nous retrouvent, et qu'il est toujours intéressant de se poser la question de comment un document nous a retrouvé.
Par exemple, alors que nous étions à l'école des Beaux-Arts de Gand avec Chantal De Smet, la première femme doyenne en Belgique, nous savions qu'elle avait été très impliquée dans le mouvement féministe des années 1970, mais ce que nous ignorions, c'est qu'elle avait une collection d'archives à elle. Or, elle nous a appris qu'elle avait été membre d'un comité pour soutenir Angela Davis, et qu'elle avait aussi voyagé en 1985 à Nairobi pour La troisième Conférence mondiale sur les femmes, qui était une sorte de Congrès des Nations-Unies pour les femmes ainsi qu'un rassemblement de multiples associations. Nous avons ainsi retrouvé beaucoup de choses qui nous ont permis de penser qu'il y avait eu en Belgique, dans les années 1970 et 1980, un début de féminisme transnational. Dans ces archives-là, nous avons finalement trouvé une forme de légitimation de notre projet, alors qu'au tout départ nous avions envisagé de travailler sur l'histoire du féminisme en Belgique.

Nora Sternfeld : Je vois beaucoup de liens avec le travail de Zbyněk Baladrán, et avec cette idée d'un pouvoir en relation avec l'archive. Ce qui m'intéresse ces dernières années, ce sont les traces de la violence qui persistent dans l'archive. C'est ce que Irit Rogoff et moi avons appelé ces dernières années, *l'Inarchivable*. Il y a bien sûr toujours une dimension de pouvoir ainsi qu'une dimension totalisante de police dans la logique de l'archive. Mais en même temps, la violence, aussi terrible, triste et meurtrière qu'elle soit, laisse des traces, même lorsqu'on essaie de les effacer. Cela veut dire que la logique policière de l'archive est toujours potentiellement dérangée, qu'il y a une rébellion interne dans l'archive. Et je crois qu'il y a un potentiel politique dans l'actualisation de ces fissures, et que cette actualisation nous met en relation avec l'histoire des luttes, et qu'elle va contre leur sédimentation. C'est pour cette raison même que je m'intéresse à l'archive et à l'histoire, ainsi qu'au travail curatorial.
Ce qu'on constate c'est qu'à chaque fois, le pouvoir veut avoir le contrôle sur la mémoire. Mais le hasard joue contre ça en faisant rentrer les luttes dans les archives-mêmes des pouvoirs. Et ce que nous rencontrons dans l'œuvre de Zbyněk, ce sont des perspectives matérialistes et ironiques sur ces hasards, et qui ouvrent la possibilité d'une critique du pouvoir.

tadeo kohan : Peut-être que quelqu'un·e aurait envie de réagir ?

Intervenant.e public 2 : J'avais une question sur ce que tu disais Nora, sur la manière dont les *archives-police* ordonnent. Selon toi, trouver une fissure dans une archive réorganise ou désorganise les choses ? Est-ce que tu aurais un exemple concret ?

Nora Sternfeld : J'ai utilisé le terme « police » dans le sens de l'organisation de l'ordre selon la logique du pouvoir. Pour ce qui est des fissures, le film que nous avons vu en est un très bon exemple. Prague est situé littéralement entre Vienne et Berlin, donc, géographiquement, ça n'est pas l'Est. Par ailleurs, politiquement, il y avait une grande différence entre la Yougoslavie et la Tchécoslovaquie. Le monde n'avait pas deux côtés mais si on regarde concrètement, on s'aperçoit que des logiques binaires le construisent toujours : Est et Ouest, first world and second world… Pourtant, le monde n'existe pas matériellement d'une telle manière. Ça peut parfois sembler intéressant, amusant, ironique même de l'envisager, dans le cas de la situation géographique de Prague par exemple. Mais ça peut aussi être terrible. Nous rencontrons les fantômes… Il s'agit de regarder en face la terreur que l'on ne veut pas savoir. L'inarchivable est une confrontation avec le refoulé qu'on ne veut pas raconter, mais qui revient toujours.

Intervenant.e public 3 : Sur la question du refoulement, me vient cette interrogation: est-ce qu'il y a un regard ultérieur sur une forme de censure qui se serait construite dans les expositions proposées, mais qui ne pourrait être perçue que des années plus tard ? Comme si, finalement, nous étions nous aussi pris dans les jeux du pouvoir et de l'ordre établi, que nous pensions proposer un regard nouveau pour finalement se rendre compte, des années plus tard, que nous avons seulement participé au jeu du pouvoir ?

Zbyněk Baladrán : Nous parlions tout à l'heure du libre arbitre, moi, j'ai toujours le sentiment d'être aussi l'instrument de quelque chose d'autre. On peut avoir un désir, quelque chose qu'on essaye d'accomplir, mais typiquement, en étant situé en Europe de l'Est, on est aussi toujours l'instrument d'une forme de lutte de pouvoir. J'ai passé 17 ans sous le régime socialiste et je garde des souvenirs de fissures dans cette mémoire-là. Mais ce qui m'a vraiment marqué, c'est la période allant des années 90 à 2010, durant laquelle étaient répandus des discours tels que celui de la réintégration dans l'Europe. Nous ne nous rendions même pas compte que ces termes influençaient notre manière d'agir parce que tout le monde les utilisait et qu'ils ont évolué avec le temps. Il y a des termes que nous utilisions il y a dix ans qui ne peuvent plus être utilisés de la même manière, qui peuvent avoir à voir avec le néo-libéralisme par exemple. Mais c'étaient des termes de propagande et nous réagissions aussi en rapport à ces termes là, sans en avoir forcément conscience. Ce n'était pas tant une question de censure qu'une question de limites qu'on s'impose, cette histoire de propagande.
Je vais donner un exemple, parce que moi, je réfléchis à travers mes œuvres : je ne me considère pas comme un très bon penseur, mais plutôt comme un bon artiste. J'ai mené un projet sur un supermarché Lidl. Lidl, ça a commencé sous forme de tout petits magasins créés par les deux fondateurs, Schwarz et Lidl. Et quand Dieter Schwarz, le fils, a repris l'entreprise après la retraite de son père, il a décidé de passer à plus grande échelle, à la grande distribution. Il voulait continuer à utiliser le nom Lidl, pas le nom Schwarz, mais le fondateur Lidl, à la retraite, ne voulait pas que l'on utilise son nom. Par chance, Dieter est tombé sur un autre Lidl, un artiste relativement inconnu, Ludwig Lidl, qui avait aussi plus ou moins pris sa retraite. Ainsi l'héritier Schwarz a-t-il acheté le nom à l'artiste pour 1000 marks, en 1973. Le nom que vous voyez sur les supermarchés Lidl aujourd'hui est le nom de cet artiste moderniste complètement inconnu qui, chaque jour, voulait faire une photo différente. Finalement, c'est exactement la même chose que les supermarchés Lidl, qui mettent toujours en avant des choses différentes dans les rayons, où on peut trouver toutes sortes d'offres qui évoluent en permanence. La logique de mon exposition est assez similaire. C'est un peu comme une sorte de supermarché Lidl où vous pouvez trouver ce que vous voulez.

Intervernant.e public 4 : Est-ce que le lieu géographique d'où on regarde change notre définition d'Europe centrale ou d'Europe de l'Est ?

Zbyněk Baladrán: Je ne suis peut-être pas la meilleure personne pour expliquer le concept d'Europe centrale. J'utilise ce concept, comme je l'ai dit tout à l'heure dans la discussion, en ayant parfaitement conscience que c'est une construction politique, simplement parce que c'est ce que les gens ressentaient dans les années 90. Tout à l'heure, Nataša a parlé de la balkanisation. Nous désigner comme étant de l'Est est typiquement ce que dirait quelqu'un qui vient d'Europe de l'Ouest. C'est un regard, c'est une construction qui a aussi à voir, évidemment, avec la fabrique multi-ethnique et multi-nationale de pays comme l'Allemagne ou l'Autriche. Mais en tout cas, c'est un terme permettant une forme de conscience de soi, une manière d'utiliser une construction politique pour dire que nous n'appartenions ni à l'est de la Russie, ni à l'ouest de l'Allemagne.

Nora Sternfeld : Merci pour l'excellente question qui nous laisse à nouveau entrevoir les fissures de l'archive. Moi, en tant qu'autrichienne décoloniale, ou bien dé-impériale, je dois dire que ce concept a été très important économiquement dans les années 90, dans le cadre de la construction du marché néo-colonial pour les banques autrichiennes.

Zbyněk Baladrán : À la fin des années 90, je suis allé dans les pays Baltes et j'ai eu un choc parce que quand j'ai dit que je venais d'Europe centrale, on m'a répondu que ce n'était pas le cas, que l'Europe centrale, c'était elleux. Géographiquement, iels se situaient au centre et c'étaient les premiers européen.es de l'Ouest que je rencontrais qui me disaient qu'iels étaient d'Europe du centre.

ACTES DE LANGAGE

Christophe Domino: Peut-être juste une dernière chose quant au travail de *Atlas of Transformation* mentionné plus tôt. Même du point de vue de quelqu'un d'Europe de l'Ouest comme moi, ce travail encyclopédique – qui, je le rappelle, demeure accessible en ligne – dévoile la multiplicité des voies d'entrée et dessine une forme d'archive vivante, délibérément prospective. C'est un outil qui va bien au-delà d'une histoire propre et locale. C'est peut-être aussi à ça que sert l'archive, à modéliser des transformations ou des hypothèses de transformations. Au-delà du programme manqué qu'il construit, c'est un véritable outil de référence sur les formes de la pensée. Finalement, Zbyněk n'est quand même pas un si mauvais artiste, ni un si mauvais penseur qu'il le prétendait tout à l'heure *(Rires)*.

tadeo kohan : Merci pour cette belle conclusion et merci mille fois à toustes d'être venu·e·s.

ACTES DE LANGAGE

Nora Sternfeld

Les communs en tant que zone de contact

Notes de l'autrice pour sa conférence du 6 mars 2023 dans le cadre du cycle Pratiques collectives de l'art, Écologie des arts et des médias (TEAMeD) & ArTec, Amphithéâtre de la Maison de la Recherche, Université Paris VIII

A visionner ici : https://vimeo.com/810192419

1 | la documenta en tant que commun

Pour la *documenta fifteen*, ruangrupa a proposé un projet remettant en question la notion classique d'une «documenta» en utilisant le concept de «lumbung» pour poser des questions sur les ressources partagées et les économies alternatives. Ce qui rend cette approche si particulière, c'est que - dans une certaine mesure - elle laisse derrière elle la notion d'art en tant que représentation, et propose une nouvelle compréhension de l'art en tant que création collective d'infrastructures et d'imaginations d'un autre monde possible. Je suis sûre que ce passage de la représentation à l'infrastructure nous accompagnera encore longtemps. Une exposition ne concerne plus ce qui est montré, mais devient un contexte pour faire quelque chose ensemble et pour imaginer ce qui peut être fait lorsque les ressources sont entendues et distribuées différemment.

2 | de la représentation à l'infrastructure

Examinons de plus près ce passage de la représentation à l'infrastructure : pendant très longtemps, la représentation a été essentielle à la gouvernementalité et les expositions en étaient un moyen. Ce qui était montré - nous pouvons le dire grâce à des auteur·ice·s comme Benedict Anderson et James Clifford, Donna Haraway et Henrietta Lidchi par exemple - était destiné à «imaginer des communautés», à unir les nations et à séparer le «nous» des «autres», au plus tard depuis la fin du XVIIIe siècle. La critique de la représentation dans les expositions, telle qu'elle a été formulée dans le militantisme et dans la critique institutionnelle artistique, ou encore dans les études muséologiques et la critique culturelle, ainsi que dans le discours curatorial, n'avait en ce sens pas seulement pour objectif d'analyser et de comprendre les expositions. Il s'agissait bien plus d'une critique de la représentation dans le musée en tant que critique de la manière dont nous sommes gouverné·e·s.

Aujourd'hui, on peut dire que la gouvernementalité a changé. Nous ne sommes plus gouverné·e·s uniquement, et peut-être plus principalement, par la représentation. Il semble que l'identification à la nation ne soit plus la seule façon de nous organiser dans les politiques néolibérales, et qu'elle soit de plus en plus flanquée et partiellement remplacée par d'autres stratégies : par les mathématiques et les algorithmes, les logiques d'application et les formes de comptabilité, les classements et la logistique - en d'autres termes, par des infrastructures. Mais si la représentation n'est plus la seule et peut-être plus la plus essentielle forme de gouvernementalité, alors la critique de la représentation n'est plus la pratique la plus puissante du travail critique sur, dans, à propos de, et avec les expositions.

Ce qui se passe de plus en plus aujourd'hui, et ce qui s'est passé de manière très persuasive à la *documenta fifteen* de mon point de vue, c'est une nouvelle pratique artistique et curatoriale qui ne comprend plus la représentation comme le moyen le plus important d'agir, mais qui va au-delà. En ce sens, nous avons vu à la *documenta fifteen* des pratiques artistiques qui ne sont pas «sur quelque chose», mais qui font quelque chose elles-mêmes, des pratiques qui organisent quelque chose de différent avec les moyens de l'art. Ce que nous avons vu à la *documenta fifteen* sont donc des pratiques qui travaillent collectivement sur d'autres infrastructures avec les moyens de l'art et ainsi nous pourrions dire que la *documenta fifteen* était dans le sens le plus vrai des mots de Michel Foucault «l'art de n'être pas tellement gouverné»[46]. Une pratique qui répond à cette gouvernabilité par des infrastructures organisées autour des biens communs.

Comme de nombreux.ses théoricien.ne.s et activistes, la *documenta fifteen* a mis l'accent sur la dimension performative des biens communs – sur le « commoning ». Cependant, le concept de « biens communs », comme celui d'« amitié », ne semble pas vraiment lié aux questions de conflits, de contradictions et de processus de négociation. Mais même les luttes émancipatrices ne sont pas exemptes de l'histoire de la violence du monde dans lequel nous vivons. Et que se passe-t-il donc lorsque celles-ci sont abordées ? Peuvent-elles être entendues ? Les communs peuvent-ils changer ? Quel est leur potentiel démocratique radical ? Je voudrais plaider pour une compréhension des communs non seulement comme des rassemblements heureux, mais aussi comme des espaces de négociation et des contextes de conflit : comme des zones de contact. À ce titre, Mary Louise Pratt[47] et James Clifford[48] définissent les contextes conflictuels et les processus d'action commune. Je propose donc une compréhension des communs comme zones de contact et comme convergences de luttes qui transgressent des divisions puissantes.

3 | les communs comme zones de contact/conflit

Le terme «zone de contact», inventé par les théoricien.ne.s post-coloniaux.ales Mary Louise Pratt et James Clifford dans les années 1990, a contribué ces dernières années à conceptualiser les musées et les processus éducatifs comme des espaces de négociation. Pratt et Clifford décrivent les zones de contact comme des espaces sociaux, dans lesquels diverses positions sociales et culturelles entrent en contact et doivent coexister - de manière plus ou moins conflictuelle - et être négociées. Les deux théoricien.ne.s, issu.e.s de la littérature comparée et de la théorie des musées, ne pensaient probablement pas au contexte post-nazi lorsqu'ils ont développé et décrit leur concept. Néanmoins, l'idée de la zone de contact semble aussi productive ici : le concept permet d'imaginer des connexions entre différentes positions,

46 Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)? (Critique et Aufklärung)*, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 84eme année, Numéro 2, Avril-Juin 1990, p. 38.
47 Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone » in *Ways of Reading*, 5th edition, ed. David Bartholomae and Anthony Petroksky, New York: Bedford/St. Martin's, 1999
48 James Clifford, « Museums as Contact Zones» in *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge, London Harvard University Press 1997*

mais sans faire de suppositions appropriatives ou unificatrices. Le terme décrit des espaces sociaux de contact partagés/divisés, remettant en même temps en question les concepts existants de communauté : il contrecarre les notions « d'authenticité » ainsi que celles « d'impuissance ». Cela signifie que des histoires, des références et des relations de pouvoir différentes peuvent être mises en évidence, mais sans avoir à assumer ou à construire en même temps une différence culturelle.

Les hiérarchies ne sont pas considérées ici comme le seul facteur produisant du sens, et elles ne sont pas non plus négligées. En effet, même si chacun.e dans une zone de contact est influencé.e par des conditions et des relations de pouvoir spécifiques, il/elle n'est en même temps pas entièrement déterminé.e par elles. Ainsi il devient possible d'envisager une « agentivité » en théorie et en pratique. Cette possibilité d'agir est à la disposition de tous les participants dans une zone de contact - bien que de différentes manières dans le contexte des asymétries existantes des relations de pouvoir. Les zones de contact sont donc des espaces d'action chargés de pouvoir.

4 | expositions, institutions et l'inarchivable

Il existe une dialectique inhérente entre les expositions et les institutions : d'étranges contradictions entre les vocabulaires et représentations radicales et la gouvernance néolibérale.

Dans le livre collectif *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*[49] (« Contradictions. Agir en tant que curateur.ice entre théorie et pratique »), les auteur.ice.s questionnent la manière dont la critique peut avoir des conséquences dans le musée. Cette question, qui préoccupait la théorie et la pratique muséales à la fin du XXe siècle, a changé aujourd'hui. Car depuis le début du XXIe siècle, les théories critiques se répandent comme une traînée de poudre dans la pratique des textes et des contextes institutionnels. Ainsi, les questions pour lesquelles on s'est battu pendant des années, comme le féminisme, l'antiracisme, les politiques environnementales, les critiques institutionnelles, les débats sur l'inclusion, les théories décoloniales et queer, sont maintenant sur toutes les lèvres, alors que structurellement, peu de choses changent pour le mieux. Ainsi, il n'est pas rare qu'un vocabulaire critique durement acquis soit vidé dans une étiquette.

Une lecture Lacanienne : expositions et institutions entre imaginaire, symbolique et réel

Ainsi : Comment pouvons-nous envisager la relation entre les expositions et les institutions au 21e siècle ? [50]

Il semble que la relation entre la qualité critique des concepts curatoriaux et le cadre institutionnel soit de plus en plus délibérément coupée. Et nous pouvons le constater dans de nombreux autres contextes - j'ai par exemple essayé de le montrer à propos du nouvel accrochage du MoMA à New York. Les expositions deviennent de plus en plus critiques, elles deviennent de plus en plus liées à d'autres institutions, tandis que les institutions deviennent de plus en plus néolibérales. Nous avons vu ces dernières années comment des directeur.ice.s de musée critiques et radicaux.ales ont dû quitter les institutions qu'iels dirigeaient, alors que la représentation de la radicalité augmentait. Qu'est-ce que cela peut signifier pour la relation entre représentation et infrastructure ?

Voici mon hypothèse :

Le complexe expositionnel (Exhibitionary Complex) - que James Clifford a décrit et qui n'était bien sûr pas une bonne chose - est de plus en plus mis à mal par les politiques néolibérales. Comme nous ne sommes plus tellement gouverné.e.s par la représentation, le mode des représentations peut être radical - même au niveau des «infrastructures» - tandis que le mode structurel est de plus en plus néolibéral et privatisé.

En termes lacaniens, nous pourrions dire que la représentation dans les expositions est privée de sa dimension symbolique et reste purement imaginaire - et cela se voit clairement dans l'émergence d'expositions immersives et de thèmes comme la guérison et les soins qui sont omniprésents - tandis que nous constatons que les cadres institutionnels sont de plus en plus impliqués dans des logiques de branding et de financiarisation.

Les expositions sont devenues imaginaires et ont perdu leur pouvoir symbolique. C'est pourquoi (comme expliqué précédemment) les artistes s'intéressent de plus en plus aux pratiques infrastructurelles.

Dans le même temps, les institutions réduisent leur pouvoir symbolique aux intérêts néolibéraux. Elles deviennent des outils de la financiarisation et de l'image de marque néolibérale. Ainsi, si nous voulons imaginer les institutions différemment, cela ne peut se faire qu'au niveau de l'infrastructure, ce qui signifie que la dimension symbolique, qui est la condition réelle de possibilité de l'endurance, doit être banalisée. Aussi radicales que soient les expositions, elles représentent la promesse imaginaire qui repose sur le changement permanent dans le capitalisme néolibéral, alors que l'endurance ne peut être organisée qu'au niveau du symbolique qui est celui de l'institution/du musée. Telle est la dialectique, et ses enjeux, amenés ici. Mais pour comprendre cette dialectique entre changement et endurance, je propose de travailler avec un cadre lacanien et j'aimerais ajouter le «réel» à l'équation. Dans le musée, je dirais que nous rencontrons le réel à travers l'inarchivable.

expositions : l'imaginaire
institutions : le symbolique
l'inarchivable : le réel

49 Martina Griesser-Stermscheg , Christine Haupt-Stummer , Renate Höllwart , Beatrice Jaschke , Monika Sommer , Nora Sternfeld et Luisa Ziaja, *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, ed. De Gruyter, 2023

50 En pensant à la *documenta fifteen*, je vois que c'est précisément là que réside le plus grand échec. L'institution Documenta a été totalement incapable de prendre sérieusement en charge les dimensions conflictuelles de la Documenta 15. Toutes les personnes impliquées ont agi comme si les «autres» étaient toujours le problème, comme si elles n'étaient pas du tout responsables. Ils ont agi d'une manière que je ne peux comprendre que comme irresponsable, d'une manière qui était à la fois raciste et antisémite. C'est peut-être la principale raison pour laquelle les artistes, tout comme les communautés juives d'Allemagne, se sont sentis complètement abandonnés et en colère dans cette situation conflictuelle - aucune responsabilité institutionnelle symbolique n'a été prise. Rien d'étonnant à cela : l'institution «Documenta» est une marque. Le seul «intérêt» de cette marque semble être d'ordre économique.

L'inarchivable

Qu'est-ce que l'inarchivable ?

L'inarchivable, c'est tout ce qui ne rentre pas dans l'ordre de l'archive, tout ce qui résiste à un enfermement, à une mise en boîte : « l'affectif, le performatif, la mémoire, la résistance, le rebelle, l'entêté, bref le potentiel autrement. »[51]

L'inarchivable hante les archives. En ce sens, l'inarchivable est l'infrastructure spectrale des archives. Il est présent dans les archives à travers des aspects surveillés, mais aussi à travers des vides, des manques et des traces de violence.

L'inarchivable est ce qui ne peut être archivé, mais qui est toujours dans l'archive - quelque chose comme l'« inconscient archivistique », pour faire référence à la « fièvre de l'archive » de Jacques Derrida[52].

Ce n'est pas le non archivé.

Il ne s'agit pas de ce qui est laissé de côté, réduit au silence, surveillé - ce qui est bien sûr une des dimensions violentes de l'archive, profondément inscrite dans son histoire, tout comme sa fonction de police. Comme l'affirme Achille Mbembe : « L'archive est donc fondamentalement une affaire de discrimination et de sélection, qui se traduit in fine par l'octroi d'un statut privilégié à certains écrits, et le refus de ce même statut à d'autres, jugés de ce fait « inarchivables ». L'archive n'est donc pas une donnée, mais un statut. »[53]

Oui. L'archivage est un processus de sélection, et comme cela se produit dans le cadre de relations de pouvoir, un processus de discrimination.

Mais cette sélection n'est jamais totale : des traces subsistent à l'intérieur et à l'extérieur de l'archive.

Il n'est pas archivable.

Lorsque j'étais à Kassel, le responsable des archives de la Documenta a entendu le concept de l'inarchivable d'Irit Rogoff et a immédiatement organisé une conférence intitulée « Archiver l'inarchivable ». Mais c'est un malentendu total. Dès que vous voulez archiver l'inarchivable, si vous voulez l'organiser, le rendre visible, le commercialiser et le policer, quelque chose va apparaître, être en ordre, être une marchandise, mais vous pouvez être sûr que ce quelque chose ne sera pas l'inarchivable. Au contraire, ce sera l'archivable, ce sera même l'archivé. Il est donc impossible d'archiver l'inarchivable.

Mais si vous regardez d'assez près, vous pouvez être infecté par l'inarchivable, alors l'inarchivable est actualisé. C'est ce qui se passe dans la méthodologie de Saidiya Hartmann qui consiste à regarder des photographies de femmes noires à Philadelphie et à New York au début du 20e siècle.

L'inarchivable - comme « l'inconscient de l'archive » - est réel au sens lacanien, il insiste plutôt qu'existe. Il est inquiétant, dérangeant, il peut être très effrayant.

Je crois que le « care » , l'attention et la fidélité dans et pour les archives n'est pas simplement une attention pour le matériel, c'est une attention pour les actualisations potentielles de l'inarchivable.

Une attention pour les conflits - si nous sommes d'accord pour dire que l'histoire est une histoire des luttes.

Jacques Rancière, «Ce qui est ne peut jamais être justifié par ce qui a été, quelles que soien tles conclusions que l'on tire du passé.»[54]

Mais lorsque nous nous confrontons à l'inarchivable qui hante les archives, nous rencontrons des contradictions, des contradictions inquiétantes. Ces contradictions qui nous agitent sont les fantômes des archives. Nous ne voulons pas les admettres, parce que nous sommes à la recherche d'un ordre qui légitime nos vies, nos positions, nos points de vue, nous sommes à la recherche d'un ordre dans lequel il est clair qui sont les bons et qui sont les méchants. Et nous rencontrons des luttes. Mais celles-ci ne légitimeront jamais ce qui est. Elles peuvent motiver ce qui est, elles nous font bouger, mais elles ne peuvent pas le légitimer, même si les archives essaient toujours de le faire d'une certaine manière avec leurs ordres et leurs structures.

L'inarchivable hante les archives du musée - il insiste, plutôt qu'existe - il est l'infrastructure spectrale des archives. Nous le rencontrons à travers des aspects surveillés, mais aussi à travers des vides, des manques et des traces de violence. Dans cette présentation, je pose la question suivante : Comment l'inarchivable peut-il être actualisé ? Et, comment pouvons-nous comprendre en fin de compte les musées comme des lieux remplis de conflits dormant, silencieux et pétrifiés ? Comment les expositions peuvent-elles s'accorder avec les esprits et embrasser la lutte consciente ?

L'inarchivable, c'est ce qui ne peut être archivé mais qui est toujours dans l'archive. C'est tout ce qui ne rentre pas dans l'ordre de la collection d'un musée : l'affectif, le performatif, la mémoire, la résistance, le rebelle, l'inchoatif, le têtu. En bref, «le potentiel autrement». Cette présentation traite de la manière dont on peut y être fidèle. Je dois le terme de « l'inarchivable » à Irit Rogoff, professeur de culture visuelle à l'université Goldsmiths de Londres, avec qui je travaille au sein du collectif curatorial freethought et de notre projet à long terme sur « l'infrastructure spectrale » au BAK, basis voor actuele kunst, à Utrecht.

51 Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals*, New York, W. W. Norton & Company, 2019.
Traductions: «L'idée folle qui anime ce livre est que les jeunes femmes noires étaient des penseuses radicales qui imaginaient inlassablement d'autres façons de vivre et ne manquaient jamais d'envisager comment le monde pourrait être autrement.», «Pourtant, l'inchoatif, ce que l'on voulait mais que l'on ne pouvait nommer, le désir résolu, obstiné, d'un ailleurs et d'un autrement qui n'avaient pas encore émergé clairement, une notion du possible dont les contours étaient flous et amorphes, exerçait une force non moins puissante et tenace.»

52 Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Galilée, 1995

53 Achille Mbembe, « The Power of the Archive and its Limits » in: Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R. (eds) *Refiguring the Archive*. Springer, 2002

54 Jacques Rancière, « L'inoubliable », in : *Figures de l'histoire*, Polity Press:Cambridge/Malden, 2014, p.4

Digital library

Workshop organisé aux Beaux-Arts de Paris, les 22, 23 et 24 mars 2023

Avec Julien Prévieux, Angelica Mesiti, Vincent Rioux (Beaux-Arts de Paris), Sébastien Piquemal (IRCAM, Paris), Grégoire Rousseau (Aalto, Helsinki, Station of Commons, lumbung radio), Laurence Rassel et Rideau de Perles (erg Bruxelles), Constant (Bruxelles) et Nora Sternfeld (HFBK, Hamburg).

Proposé par un groupe d'artistes, curateur·trice·s, activistes et chercheur·euse·s, le workshop *Digital Library* visait à réfléchir à l'espace numérique en tant que mémoire future et épicentre d'enjeux politiques majeurs. Au sein de l'école des Beaux-Arts de Paris et avec un groupe de 14 étudiant·e·s, le projet a tissé de multiples dialogues sur l'éthique d'accessibilité du numérique, ainsi que sur la question de la propriété, dans une approche critique des héritages capitalistes, autoritaires, coloniaux et patriarcaux. Nous nous sommes intéressé·e·s aux données en tant que nouvelle forme mercantile, et comme objets de propriété et fétichisés. Nous avons aussi questionné la manière dont l'interprétation du flux d'information « ouvert » évolue dans cette perspective numérique de diffusion et de conservation, par exemple à travers l'Icloud. Comment, alors, imaginer des technologies numériques émancipées nous permettant de penser le partage d'informations dématérialisées et décloisonnées ? Comment pirater les outils néolibéraux et ainsi réapproprier les technologies et les informations du quotidien ? Comment imaginer et spéculer sur une « forme utopique » de mémoire future, en tant que savoir non-hiérarchique et inclusif ?

Pensé en circulation entre les ateliers de Julien Prévieux, Angelica Mesiti et Vincent Rioux du Pôle numérique des Beaux-Arts, le workshop proposait trois jours d'interventions théoriques, de discussions et d'expérimentation pratique. Nous y avons abordé les origines de notre rapport émancipateur à la machine et à Internet et exploré simultanément des termes tels que logiciel libre, open source, « copyleft », « commons » ou techno-féminisme.
Par ailleurs, nous avons rencontré plusieurs chercheur·euse·s et groupes qui pratiquent des stratégies de réappropriation des outils numériques et une pensée militante sur les enjeux digitaux de l'archive :

Sébastien Piquemal, ingénieur, artiste et activiste (Paris) a proposé un atelier pratique et émancipateur sur la technologie numérique : modélisation d'un processeur, exercices de pillage de données ou piratage créatif d'applications web.

Grégoire Rousseau, artiste, ingénieur, chercheur à la Aalto University, Helsinki et co-fondateur de Station of Commons nous a invité à une réflexion autour du « digital commoning », des pratiques artistiques de partage dématérialisé et a présenté la lumbung radio, une radio communautaire inter-locale mise en ligne dans le cadre de la documenta fifteen.

Rideau de Perles, collectif d'artistes lié à l'ERG-École de Recherche Graphique (Bruxelles) a proposé de découvrir leur bibliothèque digitale décentralisée et autonome ainsi qu'un manuel partagé pour la construction d'un scanner destiné à la diffusion du savoir.

Constant, collectif d'artistes, activistes, programmateur·ice·s, chercheur·euse·s (Bruxelles) avait imaginé une présentation de leurs pratiques d'exploration critique des principes de copyleft, open source, programmation, serveurs féministes, archives actives, réseaux extitutionnels, situations de (ré)apprentissage, dispositifs piratables, infrastructures solidaires et autres pratiques spongieuses pour tracer des voies vers des technologies spéculatives, libres et intersectionnelles.
Dans le cadre du mouvement social contre la réforme des retraites en France, Constat a proposé aux étudiant.e.s de découvrir le site *leftove·rs* dont nous reproduisons ici le manifeste :

leftove.rs est un projet qui vise à *créer une archive en ligne partagée des mouvements radicaux, anti-oppressifs et de la classe ouvrière, ainsi que des traces matérielles qu'ils ont laissées. La plateforme espère faciliter la diffusion des archives* éphémères *de ces mouvements, campagnes et luttes, en mettant en lumière l'histoire de la résistance d'en bas. Nous espérons que le projet deviendra une ressource vitale en ouvrant les archives de la dissidence radicale.*

À une époque où la plupart des institutions de ressources historiques s'engagent dans des projets de numérisation de masse des fonds d'archives, les fruits de ce travail sont le plus souvent fortement confinés par la gestion des droits numériques, avec des gestes symboliques occasionnels en faveur de l'accès libre. Nous nous inspirons des camarades qui entreprennent le travail ardu et nécessaire de produire des bibliothèques et des collections qui ne sont pas seulement en libre accès mais qui exigent l'abolition d'un système de production culturelle basé sur la propriété intellectuelle (aaaaarg.fail, memoryoftheworld.org, monoskop, libcom, open media library, libgen et bien d'autres). Tout en s'inspirant de bon nombre de ces projets, nous comprenons également que la nature des documents que nous traitons nécessite une attention et un soin particuliers. En raison de leur caractère éphémère, les documents éphémères ne peuvent être considérés de la même manière que les objets d'archives plus durables, et notre approche du développement de ces archives numériques en tiendra compte. Pour ce faire, nous irons au-delà des catégories et des méthodes établies pour définir les documents.

Le workshop a également abordé les questions liées au pouvoir des archives et à la construction de la « vérité » médiatique - publique - sous différents régimes politiques. Par exemple, nous avons travaillé sur le développement de l'information en Tchécoslovaquie après la Seconde Guerre mondiale en tant que partie du bloc soviétique, et sur sa transformation en une vision de la libre information et du libre marché des capitaux depuis 1989 – dès lors, quelle pouvait être la nouvelle signification de *commons* après cette transformation ?

Initié par simona dvorák et tadeo kohan en lien avec une réflexion curatoriale sur le rôle de l'archive, le workshop *Digital Library* était proposé en collaboration avec le centre d'art de la Maison Populaire de Montreuil et l'exposition *Des fissures dans l'archive* de l'artiste tchèque Zbyněk Baladrán (24 janvier – 22 avril 2023).

A C T E S DE L A N G A G E

Sébastien Piquemal

Ouvrir la boîte noire, comprendre la matière

« Un marteau peut être utilisé [pour torturer quelqu'un] mais le [même] marteau peut aussi être utilisé pour construire [une] maison »
Noam Chomsky

Au sein des premières communautés en réseau qui apparurent dans les années 1970 et 1980, beaucoup pensaient que le cyberespace vaste et chaotique qui étaient en train de naître permettrait l'émergence d'une société véritablement démocratique. Une société basée sur une liberté d'expression radicale, dans laquelle chacun.e serait connecté.e à chacun·e, maximisant ainsi l'intelligence individuelle et collective. Comme beaucoup d'utopies, le cyberespace fut rapidement métabolisé par le marché. Sous le régime du capitalisme de surveillance, nos comportements virtuels devinrent la matière brute d'une gigantesque entreprise d'extraction visant, in fine, à prédire et manipuler tout ce que nous pensons et faisons. La révélation progressive de l'étendue de ces opérations se fit au fil des scandales : affaire Snowden, Cambridge Analytica, ou autre.
Beaucoup d'entre nous se sont résigné·e·s, sans joie, à continuer à utiliser ces outils. Alors que notre conscience de leur nocivité s'aiguisait, ils pénétrèrent toutes nos activités, à tel point que notre vie sans le numérique est aujourd'hui devenue inconcevable : déconnexion est synonyme de renoncement à une forme dominante de socialité. Nous avons été aliéné·e·s par le FOMO et par la convénience.
Pourtant, s'il est vrai que les technologies ont le pouvoir de transformer la société, c'est surtout notre société qui réciproquement imprime ses valeurs et ses relations de domination sur les technologies, leur donnant ainsi leur forme finale. Dans notre rapport avec le numérique, nous faisons trop souvent l'impasse sur cette réciproque, en pensant les ordinateurs comme des boîtes noires qui échappent entièrement à notre contrôle.
Les géants de la tech utilisent souvent le récit de la complexité afin de décourager l'examen approfondi de leurs pratiques néfastes : « C'est trop compliqué ! Laissez-nous faire ! On s'occupe de vous ! ». Pourtant, en réalité, la « boite noire » est très facile à ouvrir, et à l'intérieur, son fonctionnement est plutôt transparent. Il est donc grand temps de reprendre le contrôle de nos outils numériques, en commençant par démystifier ce fonctionnement.

Les expériences suivantes sont de petites introductions ludiques à cet énorme travail de démystification.

Downloader du contenu sur instagram
Une page web par exemple est tout sauf une boite noire. Son contenu est directement accessible avec un outil disponible dans tous les navigateurs web et qui s'appelle la « developer console ». Sur Firefox ou Chrome on peut l'ouvrir avec : ctrl + shift + c / Cmd + Option + c sur mac.
De nombreux sites / applis comme Instagram ne permettent pas aux utilisateur.ices de téléchager le contenu des autres. Voici comment faire sur un ordinateur portable :
Ouvrir Instagram dans le navigateur
Ouvrir la console developeurs
Cliquer sur la petite icone « pick an element » en haut à gauche de la console.
Sélectionner l'image à télécharger
trouver dans l'arbre des éléments html l'élément <img> correspondant.
copier son attribut src
ouvrir cette url dans un autre onglet

Écouter une image
Un fichier c'est une masse de données brutes souvent précédées d'un en-tête qui donne des indications sur la structure de ces données. Mais les données peuvent être explorées, manipulées, mésinterprétées. On peut par exemple ouvrir une image avec un éditeur audio :
télécharger et installer Audacity
importer une image BMP :
sélectionner File -> Import -> Raw Data
choisir l'image
choisir les options suivantes :
U-Law
Little-endian
1 Channel
laisser les autres options avec leurs défauts
cliquer sur Import

Le Paper Computer
Ce qui fait la puissance d'un ordinateur, ça n'est pas d'executer des opérations qu'un humain ne pourrait pas faire, mais c'est de les exécuter très rapidement et sans se tromper. Un outil appelé le « paper computer » permet de comprendre comment fonctionne un processeur avec seulement un papier et un crayon, et de commencer à écrire des programmes rudimentaires.

Paper Computer

PROGAMME	Registres
1:	A : 10
2:	B : 666
3:	C : 0
4:	
5:	

Les règles sont les suivantes :
Un registre est comme une boite qui peut contenir un nombre. Un registre a un identifiant unique. Ici nous avons choisi des lettres comme identifiants et rempli les registres avec des nombres aléatoires.
Un programme est une liste d'instructions numérotées qui sont exécutées de manière séquentielle (ici de haut en bas). Les programmes de notre paper computer vont permettre de manipuler les valeurs du registre. C'est vous qui allez les écrire !
Voici toutes les instructions disponibles pour écrire un programme :
Incrémenter <REGISTRE> : ajoute 1 au registre dont l'identifiant est <REGISTRE>. Par exemple : l'instruction « Incrémenter A » aurait pour résultat de faire passer la valeur du registre A de 10 à 11.
Décrémenter <REGISTRE> : soustrait 1 au registre dont l'identifiant est <REGISTRE>. Par exemple : l'instruction « Décrémenter B » aurait pour résultat

ACTES DE LANGAGE

de faire passer la valeur du registre A de 666 à 665.
Aller à <INSTRUCTION> : amène l'exécution du programme directement à la ligne numérotée <INSTRUCTION>. Par exemple « Aller à 3 ».
Passer si <REGISTRE> : si la valeur dans le registre <REGISTRE> est 0, saute l'instruction suivante et continue l'execution. Sinon, ne fait rien de spécial. Par exemple « Passer si C » permettrait de passer l'instruction suivante, et d'aller directement à celle d'après.
Stop : termine l'execution du programme.

C'est pas si simple !!! Un exemple ?

D'accord ! Voici le programme qui permet de remettre à zéro le registre A.

Paper Computer	
PROGAMME	Registres
1 : Décrémenter A 2 : Passer si A 3 : Aller à 1 4 : STOP 5 :	A : 10 B : 666 C : 0

C'est comme un petit jeu de logique ! Réfléchissez-y ! Et ensuite vous pouvez essayer d'écrire les programmes suivants :
Additionner registres 1 et 2, mettre réponse dans registre 1
Démarrer avec un nombre dans le registre 1, terminer avec 2 fois ce nombre dans le registre 2.
Aussi incroyable que ça puisse paraitre … il n'y a pas grand-chose de plus à un processeur. La complexité du résultat final émerge du grand nombre d'opérations exécutées en un temps très petit.

ACTES DE LANGAGE

Laurence Rassel Nora Sternfeld

les participant.e.s du workshop *Digital Library*

Digital Library et communs

Discussion ouverte et collective entre le public, le groupe de recherche *Digital Library* des Beaux-Arts de Paris et Laurence Rassel (erg, Bruxelles) et Nora Sternfeld (HFBK, Hamburg).
Cette rencontre s'est tenue la soirée de la neuvième journée de mobilisation contre la réforme des retraites du gouvernement Macron. Les manifestations de la journée avaient réuni près de 3,4 millions de personnes selon les organisations syndicales.
La conversation a ainsi débuté dans un lien fort à l'actualité et s'est articulée sur la question de l'autorité, de l'auto-organisation et autour de la question des « communs » – gestion et politique des ressources partagées et partageables – dans différents cadres tels que la création artistique et de pensée, l'histoire, l'institution, la loi, les structures collectives et la sphère publique.

simona dvorák : Bonsoir à toustes et bienvenu·e·s. J'aimerais commencer par rappeler brièvement le contexte de cette rencontre ; Il s'agit d'une des soirées de notre workshop collégial intitulé *Digital Library* conçu au sein des Beaux-arts de Paris avec Angelica Mesiti et Julien Prévieux, des ateliers d'artistes, et Vincent Rioux du pôle numérique et leurs étudient.e.s, qui s'inscrit dans le projet de recherche sur les pratiques et de méthodes collectives que nous menons avec tadeo kohan depuis 2019. Une partie de cette recherche a été déployée à la Maison Populaire de Montreuil en 2023 à travers le projet curatorial « actes de langage ».
Pour *Digital Library*, il est important que le projet montreuillois qui prenne comme point de départ le prisme de la performativité du langage et les défis de sa formation en tant que savoirs. Nous pouvons par exemple nous demander comment certaines informations peuvent-elles transformer et manipuler la réalité, et comment peuvent-elle aussi devenir un possible outil d'émancipation. Par exemple, des informations médiatiques, comme dans le cas l'offensive russe en Ukraine, en tant qu''une « guerre de l'information ». L'opinion publique mondiale, ainsi que les questions de censure dans l'autre camp, font partie de la bataille et nécessitent une logique de « décryptage ». Les grèves en cours en France pour rejeter la nouvelle loi et la politique de réforme des retraites d'Emmanuel Macron, et les réaction de la part des ouvrier·ère·s, éboueur·euse·s, cheminot·te·s, infirmier·ère·s, raffineur·euse·s, péagistes, de la jeune génération, des artistes, des initiatives comme La Buse, Art en Greve, tentent aussi de construire de nouvelles alliances à travers une voix collective. Celles-ci dénoncent en particulier l'insécurité existentielle et les mensonges publics du chef d'État démocrate.
Elles remettent aussi en question les performativités de langage dans l'information historique, scientifique et mémorielle. Parler de la langue, c'est parler des différentes formes de savoirs qui en découlent et de la manière dont elles sont présentées, interprétées et préservées.
Dans la première exposition d'« actes de langage », intitulée *Des Fissures dans l'archive*, l'artiste Zbyněk Baladrán confronte des transformations de l'information de différents régimes politiques ; les régimes totalitaires en Tchécoslovaquie et le régime néolibéral qui a suivi la chute du mur. Baladrán y examine comment les différents types d'information parlent de ces régimes, sous quelle forme, quelles sont les limites de la propagande, et enfin, quelle est la place de la liberté. Quelle place pour les *commons*, le partage, entre un régime communiste et un régime nécessairement individualiste ? Ces questions sont omniprésentes pour nous, et le workshop *Digital Library*. Il a donc été conçu précisément comme une déclinaison et une continuation de ce sujet mais à travers les enjeux numériques, en tant qu'une nouvelle forme de contrôle ultime, et manière de privatiser l'histoire. Dans le *Digital Library*, nous tissons ainsi de multiples dialogues sur l'éthique de l'accessibilité de savoirs et la question de la propriété à partir de la position critique des héritages capitalistes, autoritaires, coloniaux et patriarcaux.
Ce soir, en pleine grève nationale, nous nous réunissons aux Beaux-arts de Paris, fermés au public, avec notre groupe de travail composé, outre les personnes citées au début, de Grégoire Rousseau, doctorant à l'université Aalto d'Helsinki, Laurence Rassel, directrice de l'erg à Bruxelles qui est avec nous en ligne, et Nora Sternfeld, professeur d'art à la HFBK d'Hambourg. Nous sommes également rejoints par d'autres collectifs et associations de Bruxelles dont l'engagement est à la fois important et inspirant : Rideau de Perles, Constant.
La discussion de ce soir sera articulé sur la question des *commons* d'aujourd'hui, dans le milieu éducatif – institution-école d'arts en tant que *commons* - comme de manière plus large.
À cette fin, nous sommes profondément inspiré·e·s par par les approches de Laurence Rassel et Nora Sternfeld, qui dialogueront ensemble et avec nous. A cette occasion, j'aimerais évoquer le livre de Laurence Rassel *Ce que Laurence Rassel nous fait*, qui réunit des réflexions émancipatrices liées aux outils que nous employons, des questions d'éthique de l'Internet, l'importance de transparence numérique mais aussi le double-face des Open Sources, les problématiques que nous abordons ce soir et au cours du workshop.

tadeo kohan : Deux ou trois mots aussi pour préciser qu'on avait prévu cette discussion il y a un moment, et qu'on se retrouve aujourd'hui dans une situation politique assez particulière en France. On se retrouve face à crise de la question démocratique, dans le rapport qu'on peut ressentir face à un pouvoir violent. On a eu par exemple hier un discours présidentiel avec des mots d'une violence inouïe, une violence adressée au regroupement même que peut être une manifestation, une grève ou un mouvement politique qui vient de la société. Un gouvernement qui a utilisé tous les outils législatifs à sa disposition pour tordre le bras de la discussion parlementaire, censée être la représentation du peuple. C'est un contexte où nous nous questionnions sur ce que nous allions faire de cette discussion et même d'un workshop dans ce cadre-là. Nous sommes convaincu·e·s que c'est un lieu de discussion qui est essentiel et qui peut ouvrir des réflexions, des

ACTES DE LANGAGE

portes de pensées sur les enjeux présents et futurs. Cette discussion est ainsi pensée comme telle, ce n'est pas une conférence : l'idée c'est que nous discutons toutes et tous ensemble, qu'il y ait des interventions de tout le monde. Nous souhaitons que cet échange se construise dans un cadre assez ouvert. Le cadre également de notre workshop qui articule notamment des liens avec les *commons* comme la réappropriation de l'institution, afin de trouver une forme de démocratie interne. Comment peut-on la transformer de l'intérieur, pas uniquement à la verticale ?
Nous aimerions ainsi inviter Margot Bernard pour commencer et essayer de comprendre comment vous - les étudiant·e·s de Beaux-arts de Paris - vous positionnez par rapport à ce qui se passe, notamment par rapport le mouvement « Redonner sa place à l'art ».

Margot Bernard : Avec plaisir, merci beaucoup. C'est un peu particulier parce que toutes les choses vont très vite. Pour remettre un peu les choses dans leur contexte et essayer de les relier avec toutes les questions qui régissent le workshop, ça fait deux mois que les écoles d'art sont mobilisées de manière un peu silencieuse, avec des revendications internes qui sont reliées à des coupures budgétaires que ce soit la privatisation de certains cours ou la précarisation de certain.es enseignant.es qui ne sont pas forcément titularisé.es. Il y a la question de rendre visible les choses, les personnes qui travaillent dans l'institution, et d'essayer de penser l'après-école comme étant du travail, de déconstruire une sorte de fantasme. Et c'est donc quelque chose qu'on a essayé de mettre en place, en tout cas avec tout ce qui se passe actuellement, de les rendre lisible et visible. Le manifeste, qu'on a écrit avec une camarade de Malaquais, on l'a écrit un peu dans l'urgence. Cette ouverture d'école a été votée dans une assemblée générale il y a dix jours, avec un protocole un peu hybride, nous ne savions pas trop si nous ouvrions complètement au public ou si nous profitons d'une banalisation des cours des architectes pour pouvoir proposer un programme commun aux Beaux-Arts de Paris. En tout cas, il y avait une volonté de pouvoir utiliser les outils qui sont présents dans l'école pour pouvoir se relier avec les luttes sociales qui sont celles que nous connaissons aujourd'hui. Je vais vous lire le manifeste, qui s'appelle « Redonner sa place à l'art: quand les zones à développer deviennent des zones à défendre » ;

« *Nos écoles sont des zones de chantier où nous construisons par nos mains et par nos mots. Ce sont des zones en travaux. Ils disent que ce sont des zones à développer, pour nous elles sont à défendre. Il nous faut maintenant choisir entre la structure capitaliste et la structure de résistance. Écoles, piquets de grève, avenues: ces zones à défendre sont là et elles doivent se rencontrer. Aujourd'hui. Les écoles et les universités bouillonnent, nos déchets jusqu'alors invisibles s'amoncèlent des les rues, les grèves se multiplient et les luttes se construisent. Aujourd'hui la réforme des retraites vient d'être forcée, et présente une fois de plus une démocratie tabassée. Pour nous convaincre ici, nous nous formons à des métiers à la valeur uniquement symbolique. Concevoir des architectures durables, promouvoir l'émotion, la beauté, la bonne critique, la réflexion et la liberté. On nous convainc que là-bas, le monde nous attend à bras ouverts, réceptif, favorable. Que là-bas, le dur labeur est pour les autres, pour celleux qui voudront bien ramasser silencieusement les poubelles après la révolution, contrôler nos sacs à l'entrée des musées, remplir nos citernes d'essence, nous livrer sous la pluie, nous soigner sans moyens, faire les lits des hôtels et maintenir nos institutions en état de marche. Ces luttes n'ont plus à être menées hermétiquement. Elles peuvent et elles doivent absolument se rejoindre puisqu'aujourd'hui tout est là, il n'y a plus rien à attendre. Projetons-nous la semaine, le mois, l'année prochaine: à quoi aurions-nous voulu prendre part? Qu'est ce qu'on ne veut pas regretter ? Les sites des écoles d'art doivent se rencontrer, doivent se reconnecter avec le monde extérieur, celui qui bouge, qui lutte et se solidarise. Doivent-ils être les îlots silencieux des arrondissements bourgeois, véhicules de la concurrence et de l'individualisme ? Regardons-nous, regardons l'offre qui nous est faite aujourd'hui. Notre site doit être au cœur des luttes sociales actuelles, compte tenu de son héritage, de son nom, de son rayonnement et des milliers de conversations passionnantes qui nous animent depuis ces dernières semaines. Le site des Beaux-Arts de Paris a accueilli Mai 68, et l'histoire se répète. Est-ce qu'elle se répétera sans nous ? Rencontrons-nous, étudiants, étudiantes mais par-dessus tout, rencontrons les ouvrières et ouvriers, les éboueurs et éboueuses, les cheminots et cheminotes, les infirmiers et infirmières, raffineurs et raffineuses, les péagistes et les péagières. Rencontrons celles et ceux grâce à qui le monde tourne, et luttons ensemble pour qu'un semblant de démocratie soit enfin effectif. Ouvrons notre école à l'image de son histoire, ouvrons nos écoles nationales et territoriales à l'image de cette urgence et créons enfin une zone à défendre citoyenne qui nous ressemble à tous.tes.* »

C'est un texte écrit dans l'urgence, qui propose de trouver une forme de solidarité avec ce qui se passe. Mais c'est aussi un moment un peu particulier d'une certaine violence dans la lutte, quelque chose de très complexe. Nous nous retrouvons face à une image de la démocratie qui est questionnable, très questionnable même. Il y a un lien, je trouve, avec le fait d'avoir une dynamique de maintenance des espaces dans lesquels nous évoluons, que ce soit dans les rues, avec la grève des éboueurs ou que ce soit dans les liens qu'on a les un.es avec les autres. Par exemple, nous avons souhaités organiser une rencontre entre les grévistes et les travailleur.euses de la culture et des *étudiant.es* sous la tutelle du ministère de la Culture, qui a finalement été déplacée pour différentes raisons. Je pense que c'est une bonne chose que cette rencontre soit pensée un peu en amont car des liens régissent tous ces secteurs qui normalement sont peu hermétiques les uns par rapport aux autres. Il faut faire attention à nos gestes, ne pas être dans une forme d'infantilisation ou de condescendance, du type « on vous accueille dans les Beaux-Arts… ». Il y a une rencontre à créer et je pense qu'il ne faut qu'elle ne soit pas trop intellectualisée, il faut qu'elle soit généreuse et volontaire, pleine de bonnes intentions. Mais il ne faut pas qu'elle soit non plus dans une forme de représentation et de performativité, ce que nous avons un peu l'habitude de faire, finalement, dans nos milieux. Mais globalement par rapport au fait de mettre en lien déjà tous ces secteurs et de mettre aussi en lien des penseur.se.s de ces questions-là autour de la lutte, du soin, de l'archivage, de comment est-ce qu'on essaie de ne pas repartir de zéro à chaque fois mais de se nourrir aussi de ce qui a déjà été fait… Je ne sais pas, je n'ai pas de réponse… mais…je ne vais pas finir cette phrase, désolée, je ne sais pas comment la finir.

tadeo kohan : Donc, il y a un syndicat qui a été monté avec cette école ?

Margot Bernard : Oui. Alors en fait, il y a eu différentes échelles d'organisation. Normalement l'école fonctionne via six délégués représentant.es dispaché. es entre un conseil pédagogique et un conseil administratif. La dernière liste d'étudiant·e·s a démissionné face au dialogue bouché que donnait l'ancienne direction. A l'issue de cette démission a eu lieu une assemblée générale assez extraordinaire où on s'est dit « qu'est-ce qu'on fait ? » Quand on n'a pas de pouvoir de décision, quand on n'a pas de droit de parole, comment ça s'organise ? Il y a eu une volonté commune de créer un syndicat pour aller à l'encontre de la direction et d'éviter d'avoir toujours les mêmes référent.es de la voix étudiante qui est finalement le plus grand corps dans cette institution, mais qui est aussi le corps le moins représenté dans cette instance ; il y a un déséquilibre par rapport à ça. A l'arrivée de la nouvelle direction, nous avons proposé une nouvelle liste, mais dont le fonctionnement diffère. L'idée, c'était d'avoir cette liste de représentant.es comme un cœur, mais d'avoir autour de ce cœur une sorte de cocon où le dialogue, les procédures, les critiques et les initiatives se construisent collectivement ; où il y a des groupes de travail qui s'occupent plutôt des violences sexistes et sexuelles, un groupe qui s'occupe du côté écologique avec des associations qui prennent en charge la réhabilitation des déchets qu'on produit, etc. D'autres sont dans un rapport plus avec les syndicats à l'extérieur de l'école, comme celui du Massicot, un syndicat étudiant.e.s des écoles qui sont sous la tutelle du ministère de la Culture. Il y a un Massicot qui est un syndicat national et des Massicots régionaux dont le parisien avec qui nous sommes en lien. Et donc nous avons fait a un peu fait notre petite cuisine dans notre coin, en essayant de régler des problèmes systémiques de manière plutôt locale. Puis, en commençant vraiment à discuter avec le Massicot, nous avons compris qu'eux elles ont réussi à créer des outils et pouvaient nous les partager. Finalement, est arrivée cette une nouvelle vague de revendications autour de la réforme des retraites, autour de ce que ça veut dire aussi d'être artiste auteur·ice·s, quel est notre statut par rapport à ça ? Comment est-ce que les étudiant·e·s se sentent un peu dépossédés de ça ? De se dire, « de toute façon on est artistes on n'aura pas de retraite », alors que c'est faux. Donc nous avons fait un travail de médiation et invité un collectif qui s'appelle la Buse, pour essayer de d'expliquer les enjeux de cette réforme sur le statut, sur la différence des statuts entre les artistes auteur·ice·s et les intermittent·e·s, sur les projets de salaire à vie… sur comment on peut créer une forme d'économie et de repenser aussi notre manière de travailler et de rendre visible notre manière de travailler.
Ça rejoint aussi toutes les formes d'invisibilisation du travail, avec la grève des *éboueur·se·s*, et ça pose la question de comment on se retrouve face à nos propres déchets. Ce n'est pas vraiment une finitude, mais il y a quelque chose de l'ordre de l'espace que nous ne voulons plus voir. Que ce soient les cimetières, les maisons de retraite, les déchetteries, qui sont totalement en dehors de notre champ de vision. Et lorsque vous y êtes confronté·e·s, que faites-vous ? Globalement, voilà, ce syndicat tende d'être fonctionnel à l'intérieur de l'école, d'être en lien avec d'autres pensées dans les milieux de la culture mais aussi au-delà. Il y a aussi la question de savoir comment repenser cette façon de faire des images, de faire des objets, de faire des choses qui vont remplir un monde qui est déjà bien rempli, et aussi de repenser un type de pédagogie au sein d'une école d'art, d'essayer peut-être de faire autre chose que de remplir des salles vides avec des objets. Et comment justement, en tant que corps pensant, avec une espèce de valeur symbolique de « vous faites de belles choses, vous avez de beaux outils, une belle manière de parler, de dire, de faire », comment ancrer tout cela dans une forme de révolution plus intersectorielle, en sortant des sentiers battus.

simona dvorák : Comment l'école a-t-elle réagi ? Enfin, comment ces initiatives fonctionnent-elles dans leur réception intérieure et extérieure ; comment le faire fonctionner ?

Margot Bernard : Ainsi, dans le domaine des beaux-arts en particulier, il est assez difficile de mobiliser les gens, pour être très honnête. C'est une école qui est très hermétique parce que tout est très vaporeux, les ateliers sont plutôt hermétiques les uns par rapport aux autres. Les gens ne sont pas toujours présents et l'impression générale est qu'ils sont un peu fatigués d'aller aux assemblées générales. Iels aiment participer à l'action, mais nous ne savons pas exactement où iels se situent... Par rapport à ce qui existe dans d'autres écoles, je trouve qu'on est quand même très timides. Et par rapport aux enseignant·e·s, Julien, t'en parleras peut-être mieux que moi comme tu es professeur, mais j'ai l'impression que c'est pareil, que ça n'a pas l'effet boule de neige qui devrait avoir lieu je pense. Mais après, se pose la question d'où est-ce qu'on décide de se placer : avons-nous besoin de ne pas être trop fatigué.e.s, de ne pas être trop confronté.e.s à une forme de violence ? Et c'est normal, il n'y a aucune culpabilité à avoir par rapport à ça, à ne pas mener les choses de front. Mais en même

temps, il y a une forme d'adaptabilité à ce qui se passe qu'il va falloir prendre à un moment donné. Ce sont aussi des décisions collectives. Par rapport aux autres écoles, il y a des questions qui se posent, est ce qu'il faut se rallier à un corps *étudiant.e* ou à un corps de travailleur.se.s de la culture…? Nous sommes encore dans une sorte de prisme où nous ne savons pas vraiment quel est le biais le plus efficace. A Paris, les marches étudiant.e.s et les assemblées générales sont encore très vivantes, en particulier dans des universités comme l'Université Paris-VIII-Vincennes–Saint-Denis et le Centre Universitaire Tolbiac, qui ont une forte histoire de lutte étudiant.e.s, et dont les Beaux-Arts ont fait partie pendant longtemps. Mais j'ai l'impression qu'iels deviennent plus timides, peut-être par une forme de... je ne parle pas de docilité, mais il y a une sorte de désir de faire partie d'une élite, d'un marché, il y a quelque chose de très individualisé. Mais en même temps, on fait ce qu'on veut. C'est juste que les choses sont là, et qu'il faut maintenant décider comment les articuler.

Julien Prévieux : Sur la mobilisation, c'est un sujet complexe. Dans le cadre de l'école et au-delà, à travers l'histoire de l'art, l'individualisme est privilégié. Les diplômes sont généralement obtenus de manière individuelle, et certains ateliers, comme ceux de peinture et sculpture, encouragent fortement cette approche solitaire. Est-ce que cela peut expliquer une forme de démobilisation d'une partie des étudiant.e.s ? Pour les enseignant.e.s, nous sommes aussi plutôt démobilisé.e.s hormis Anne Rochette qui a toujours était en alerte et prête à agir. En fait, je dirais qu'il y a un problème collectif de non-participation aux instances décisionnelles de l'école qui remonte à loin et je parle pour moi également. Comment enseigner et développer une pratique artistique sérieuse et aussi avoir l'énergie et le temps de participer aux instances ? Pour certain.e.s – dont je fais partie - nous sommes aussi dans une forme de fuite romantique confortable, nous nous disons que cela n'est pas l'endroit où les choses se passent alors que c'est le cas. C'est vrai que cela a créé une certaine désorganisation. C'est un peu déprimant, je suis désolé de le dire. Mais en même temps, ça ne demande qu'à être changé.

Vincent Rioux : C'est vrai que c'est un peu surprenant. Cela pose presque la question de savoir ce qu'est devenu le champ politique dans une école d'art comme les Beaux-Arts de Paris. Je constate qu'il a été réduit à néant. Et pourtant, nous utilisons beaucoup le mot « politique », il doit bien signifier quelque chose. Finalement, ce sens n'est pas tant discuté qu'éludé, que ce soit par les étudiant·e·s ou les enseignant·e·s. Et c'est vrai que c'est un peu surprenant de voir ce repli individualiste.

Étudiant.e : Il y a peut-être un profil de professeurs d'école d'art qui sont là pour la moitié de leur vie, et face à l'engagement dans la lutte que peuvent avoir les étudiant·e·s· qui s'y consacrent, ou le personnel administratif, nous voyons aussi cette sorte d'identité divisée, les professeurs sont des professeurs parce qu'iels sont quelque chose d'autre à côté, et cela crée cet aspect à double face.

Julien Prévieux : Et je pense que cette situation est accentuée par la précarité de certains contrats en vigueur ici. La dizaine d'enseignants embauchés dans l'école en 2019 l'ont été sur la base de CDD renouvelables, ce qui n'encourage pas à développer un sentiment d'appartenance et d'engagement envers l'institution. Difficile de s'investir dans les instances décisionnelles si l'on ne sait pas combien de temps on va rester, c'est un peu démotivant et cela crée un écosystème fragile.

Margot Bernard : Oui, et puis il y a aussi un manque, au sein des instances où les décisions sont prises, de sonder les étudiant·e·s. En tout cas, c'est quelque chose que nous essayons de faire, les syndicats, d'offrir quelque chose de plus hybride qu'une forme d'académisme qui se perpétue et qui est complètement obsolète aujourd'hui : des ateliers qui sont très reconnaissables par leur pratique. Ce qu'on aimerait de mettre en place, c'est d'avoir encore des ateliers gérés par un·e artiste, mais aussi des ateliers autogérés et puis des propositions satellites, des chairs à part entière, comme ce que fait Vincent Rioux avec « Supersonique ». Ces propositions sont des formes d'ateliers en soi, car il s'agit de pratiques abouties, avec un projet, une méthode et une restitution. Nous essayons aussi de demander aux étudiant·e·s ce qu'iels aimeraient voir. Et c'est vrai qu'il y a des apétences pour pratiques d'écriture, de musique, de théâtre, de son, de cirque, d'architecture... Ça fait dix jours à peine qu'on discute avec les élèves d'architecture avec qui on partage le site qui sont 600, et qu'on ne voit jamais passer. En fait, cela fait dix jours que nous nous parlons et nous commençons à partager. Pour revenir sur le sujet du workshop, par exemple, eux ont mis en place un séminaire autogéré qui s'appelle le séminaire « Zéro » où il y a une bibliothèque sur un drive avec tous les PDF de livres en accès libre aussi pour les étudiant.e.s des Beaux-Arts. D'ailleurs, on se demande pourquoi il a fallu attendre le 49.3 pour y avoir accès - c'est vraiment absurde - et pour réunir des pratiques qui sont proches.
Nous essayons de nous débarrasser du mythe de l'artiste solitaire, iels essayent de se débarrasser du mythe de l'ingénieur-architecte. Nos deux institutions nous ont toujours empêchés de le faire, et maintenant nous nous rendons compte que nous sommes capables de le faire et de réunir ces outils. C'est magique ce qu'il se passe, mais ça a été initié les étudiant·e·s, et pas du tout par les institutions. Nous avons donc le sentiment d'un sabotage à contre-courant, d'un rapprochement de pratiques jusqu'alors assez éloignées, que ce soit dans les sphères du spectacle vivant, de la littérature, de l'architecture, de la musique ou de la politique. Bref, ce sont des choses qui sont complètement interconnectées, et des liens qui sont aussi très fragiles, donc il faut les mettre en évidence. En tout cas, je pense que ce qui se passe en ce moment, c'est une sorte de désir, une urgence, et je pense que c'est très joyeux. Désolé Julien d'avoir cassé ta dépression !

simona dvorák : D'ailleurs, nous en parlions un peu avec Laurence et Nora tout à l'heure, des différents types de stratégies de réappropriation de l'institution. Par exemple, comment une institution comme cette école peut devenir un espace plus démocratique. C'est quelque chose qui traverse aussi votre pratique, que ce soit en théorie ou en pratique. Nous pensons qu'il est important de discuter de ces stratégies et de les partager avec les étudiant·e·s.

Laurence Rassel : Je peux commencer. En fait, beaucoup de choses ont déjà été dites, des choses que nous avons abordées avec Tadeo, Simona et Nora lorsque nous nous sommes parlés, donc je vais tirer quelques fils et vous verrez comment nous allons rebondir, quel fil est intéressant ? Il y a déjà la question de ce dont nous héritons. L'ERG est un peu différent, nous héritons d'une histoire différente.
Elle a été créée en 1972 pour être l'école la plus expérimentale possible. Elle était pluridisciplinaire dès le départ, avec des cours de psychanalyse, etc. Il y avait un lien avec l'histoire de la pensée et des pratiques de l'époque. A un moment donné, avec ce qu'on appelle les inter-champs, il n'y avait même plus de disciplines ou d'orientations différentes. Ce dont vous héritez en étant dans l'espace des Beaux-Arts est aussi quelque chose sur lequel vous devez travailler : quels zombies, quels fantômes vous réactivez, lesquels vous devez neutraliser. Il peut être intéressant de se confronter à cette histoire. Il y a aussi la question de la co-dépendance. Quand Margot parle de qui fait le ménage, les poubelles, les cuisines, ces personnes sont toutes dans les établissements, donc c'est aussi l'occasion de regarder les co-dépendances dans l'espace : qui allume la lumière, qui ferme la porte.... Un autre fil conducteur est la question des *commons*, comme certains d'entre vous le savent. Il y a des décisions à prendre pour rendre visibles ou non les *commons*. Ce que nous entendons par *commons*, ce sont les parties communes que nous cachions aux visiteur·ice·s, c'est-à-dire la cuisine, l'hygiène par exemple, tout ce qui n'était pas accessible parce que c'était intime. Changer l'heure, par exemple, du ramassage des ordures - si cela arrange les gens, bien sûr - ne les fait pas disparaître, car l'idée est normalement qu'iels viennent quand on n'est pas là.
L'autre question par rapport à la démobilisation, c'est que c'est un muscle qui n'a pas été beaucoup pratiqué, la négociation, la concertation etc. À l'ERG, nous avons organisé des assemblées scolaires et suspendu temporairement tous les cours, pour travailler sur les questions super-administratives et techniques, les plans d'études, l'évaluation qui change parce que le décret change, et nous avons invité tout le monde. Alors, bien sûr, il ne faut pas rêver : nous avons dix pour cent de l'école au total qui participe, donc 50 ou 60 personnes, mais tout le monde est invité et l'information est disponible. Le fait en tant que direction d'inscrire dans le curriculum la concertation ou la négociation peut être un choix. Encore une fois toutes les écoles n'héritent pas de la même histoire et n'ont pas la même capacité, mais là on n'est pas en train de parler d'une grande révolution. Il s'agit d'inscrire cela dans les cours, et non pas de demander du temps de travail supplémentaire aux personnes. Les moments où on a des changements de décrets pourraient très bien rester aux seules mains de l'administration qui règle ça, mais nous on dit que non, que ça a un impact, ce que c'est qu'une unité d'enseignement, le fonctionnement des crédits, tous ces règlements-là influencent, impactent et affectent les types de relation qu'on peut créer. Alors comment est-ce qu'on embarque ça ? Évidemment - et c'est pourquoi j'ai tant résisté à Simona et Tadeo - pour moi, c'est une pratique que j'ai apprise à la fois des pratiques féministes et des pratiques *open source*, pour comprendre le système dans lequel vous êtes afin de pouvoir le changer. Pour modifier, il faut tout comprendre. Le travail que nous faisons collectivement en ce moment est d'apprendre à décoder les décrets qui nous entourent. Alors, ne nous emballons pas. Nous participons ici à l'interprétation. Mais quand on est dans un organisme public ou dans une fonction de direction, nous avons une responsabilité sur l'application des règles et parfois nous pouvons remonter nos doutes, questions aux personnes qui rédigent ces lois.
Ce que nous produisons dans les écoles d'art aura aussi un impact sur l'espace culturel dans lequel nous vivons, quel type de gouvernance, quel type de relation lorsqu'un artiste arrive et s'autorise à négocier son contrat ou non, etc. Donc le fait que les questions administratives, financières, de gouvernance soient séparées de la pratique artistique me dérange. Tout est lié. On ne peut pas séparer la pratique artistique des conditions sociales, économiques et politiques dans lesquelles elle se déroule. C'est aussi ce qu'on apprend à l'école des beaux-arts, n'est-ce pas ?

AC TES DE L A N G A G E

En ce qui concerne la question de l'écosystème, nous avons récemment demandé et obtenu un financement pour un audit sur la notion de développement durable. ChatGPT, lorsqu'on l'interroge sur l'avenir de nos institutions, répond « développement durable » ! Cependant, dans le tableau que nous avons rempli, la question du développement durable incluait également la question des relations : la co-dépendance de l'éco-système, le traitement des déchets, l'énergie, l'éthique... Nous avons demandé un audit de l'écosystème, et pas seulement du tri des déchets ou des panneaux photovoltaïques. Nous travaillons aussi sur la question de l'hygiène électrique et numérique. Il y a aussi la question de la temporalité. Margot, vous avez dit : « Qu'est-ce qu'on aimerait ne pas regretter ? » Peut-être qu'on ne pourra pas voir ce que tout cela a donné, mais il ne faut pas regretter le moment présent, même si ce n'est qu'un jour ou deux heures par semaine. Il faut compter sur cette constellation de personnes aux temporalités différentes, car cela permet de travailler à différents niveaux. Nous ne sommes pas toustes égaux, et pas toustes sur le même temps.

Il y a un film que je cite toujours, *On blood and Wings (A Study in the Dark Side of Cooperation)* de Christoph Spehr & Jörg Windszus (2006), où Tony Conrad, citant Marx sur le capitalisme, dit que certains d'entre nous doivent prendre le poison, c'est-à-dire

entrer dans le système. Nous devons compter sur la vigilance et l'attention de nos pairs. Tout à coup, le fait d'être élu ou choisi pour un poste de pouvoir peut vous monter à la tête, ou vous faire sentir que vous êtes dans un espace où vous ne pouvez plus agir, et c'est là qu'il est important que d'autres personnes vous rappellent à vous-même et à ce qui est possible. Cette hybridité, cette hétérogénéité des rôles, des temporalités et des relations est nécessaire.

La relation au monde dans les écoles d'art peut être médiatisée par un objet esthétique, mais ce sur quoi nous travaillons, c'est la relation elle-même, une compréhension de l'écosystème dans lequel nous travaillons. C'est peut-être aussi parce que j'ai moi-même une imagination de constellations, d'articulations et de co-dépendances. Et ne vous méprenez pas, c'est un travail qui prend du temps, qui demande beaucoup de travail et qui est instable parce qu'il est toujours en mouvement. Il ne peut pas être reposé et stable, parce que ces différentes temporalités et les choses que nous avons traversées collectivement signifient que nous sommes toujours mobilisées et mis au défi. Je n'ai pas trouvé le moyen de me dire : « Bon, on peut se reposer maintenant ». Il faut donc accepter la pagaille. Mais nous préférons cela à cacher ce qui ne va pas, à résoudre les problèmes avec de l'argent, à faire disparaître les choses, sans nous rendre compte de la matérialité de processus tels que le nettoyage, par exemple.

Nora Sternfeld : Merci Laurence. Je ne sais pas si vous voulez déjà réagir, si pour vous ça a déjà créé des relations… Ce qui m'intéresserait aujourd'hui, c'est la question de la revendication du public comme *commons*. J'ai l'impression que c'est exactement ce qui se passe en ce moment, c'est la lutte qui est en cours, parce que dans la société française, apparemment, comme partout en Europe, on est dans une situation où le public a été privatisé. Et le public a été revendiqué, le public a été exproprié.

Et maintenant, je vois aussi que ce que je dis pose beaucoup de problèmes, et nous pouvons en discuter. Mais d'abord peut-être cette idée de revendiquer le public comme commun, comment pourrais-je la relier à ce que vous avez dit ? Et nous verrons alors si ce que je dis est complètement « stupide ». Je dois aussi dire que mon approche vient de la théorie démocratique radicale, donc je viens d'Ernesto Laclau et de Chantal Mouffe. Il est donc clair que ce n'est pas une position anarchiste. Mais c'est une position qui se considère comme une alliance avec les approches anarchistes. De cette position-là, je ne trouve pas du tout déprimant que l'antagonisme politique relie les possibilités. Je pense qu'il est normal d'être enthousiaste à ce sujet, et c'est exactement ce qui se passe et - en tant qu'activiste - ce qui doit se passer.

Je ne pense donc pas que ce soit une mauvaise chose que vous soyez maintenant ensemble et que vous commenciez à rêver. Et je pense aussi que dans toute pratique, dans un antagonisme, il y a toujours un élément de refus, un élément de blocage, mais aussi un élément d'imagination, de rêve et d'imagination tout à fait concrète. Il y a aussi toujours une part de structure, d'organisation. Et je vois que ce que fait Laurence est aussi très instructif en termes de possibilités de vivre ce que nous imaginons maintenant dans un contexte de lutte. C'est la première chose que je vois un lien entre la lutte concrète et le travail concret dans une école d'art, de la part d'une directrice d'école d'art qui pense à l'organisation de cette institution d'une manière très différente.

Que se passe-t-il ensuite ? Pourquoi dis-je « revendiquer le public comme *commons* » ? Parce que je pense qu'il y a eu, disons, une lutte pour les commons dans l'histoire des révolutions. Même si cette lutte pour *commons* est aussi une histoire de violence, de racisme, etc. Mais il y a cet élément, et c'est un élément qui peut être revendiqué, qui vaut la peine qu'on se batte pour lui. C'est aussi quelque chose qui permet de ne pas laisser faire la privatisation. Et maintenant, je pense que j'ai beaucoup appris de l'approche de Laurence à l'ERG, mais aussi avant, également en relation avec Constant, d'une approche qui essaie de penser l'idée de l'open source comme une idée structurelle, c'est-à-dire de trouver une approche au fait que nous savons toustes que la connaissance ne devient pas moins importante si vous la partagez. Il faut une énorme quantité de travail capitaliste pour parvenir à un manque de savoirs.

C'est incroyable, en fait, et tout le monde le sait, mais apparemment cela fonctionne encore comme la plus grande industrie imaginable. Mais il y a toute une pratique, une structure qui est un savoir que nous possédons toustes. Parce que, en fait, nous savons toustes que le savoir ne diminue pas lorsque vous le partagez. Et cela m'a beaucoup appris.

Disons que cette idée de repenser la structure en relation avec les pratiques émancipatoires au début des pratiques technologiques. C'est aussi parce qu'il s'agit de choses que les gens ont fait, je pense qu'il est important de les voir et d'apprendre d'elles. Et nous savons tous que le monde numérique dans lequel nous vivons est, une fois de plus, un monde d'expropriation extrême et incroyable de ces savoirs. Le manque est quelque chose, qui a été construit par le capitalisme pour créer des différences. C'est pourquoi je suis assez sceptique sur le discours néolibéral qui nous donne l'impression d'un public sans propriété. J'ai l'impression que les gens vont me dire, par exemple, qu'une institution privée est publique, comme on pourrait penser par rapport de la Fondation Cartier en tant qu'une institution publique, qui est en réalité une institution privée. Les gens ne pensent même pas que c'est une contradiction.

Il y a donc un intérêt à nous faire croire que quelque chose est public mais que cela ne nous appartient pas. Et nous sommes mis en position d'accepter cela pour que nous acceptions l'expropriation qui se produit tous les jours dans nos vies, et dans les écoles d'art aussi, dans une large mesure. Le secteur privé est déjà pleinement impliqué dans l'apprentissage, la production et le partage de l'art. C'est pourquoi je suis un peu sceptique sur la question de l'accessibilité. Parce que je pense que quelque chose qui nous appartient n'est pas une question d'accessibilité, c'est une question de partage, de compréhension. Je pense aussi que si une école d'art nous appartient à toustes, tout le monde n'est pas obligé d'aller à l'Assemblée, mais l'Assemblée est une fonction de ce qui nous appartient à toustes. Et je pense qu'on perd complètement cette idée si on accepte que ce soit une question d'accessibilité, parce qu'alors on est déjà dans une logique de mécénat. Et par rapport à cela, ce qui m'intéresserait, ce serait de comprendre ce que serait cette société si le public était *commons*. Cela voudrait dire aussi qu'une école d'art publique serait pour tout le monde, et pas seulement pour les *étudiant.e.s* en art qui ont la chance d'être accepté.e.s. Je trouve ça extrêmement beau, l'expression de cette idée de se rencontrer et de faire quelque chose ensemble qui ne repose pas sur un fantasme de représentation où les fonctions sont déjà définies en amont.

Si vous le souhaitez, je vous dirai aussi ce que l'on peut dire contre moi. Parce qu'il y a aussi de très bonnes raisons d'être contre le public et le *commons*. Parce que, bien sûr, ce sont des concepts bourgeois, ce sont des concepts blancs, ce sont des concepts qui sont extrêmement liés au temps de Lumières. Et il y a beaucoup de très bons textes, par exemple de Stefano Harney et de Fred Moten, *Les sous-communs,* qui a été traduit en français, et qui d'une très bonne manière exprime à quel point ce n'est pas la peine d'essayer de revendiquer des institutions qui sont violentes du début à la fin. Et je pense que c'est pour cela qu'il est si important de faire des alliances avec ces positions, parce que je pense qu'il est vrai qu'il ne sera pas possible de revendiquer le public sans le détruire en même temps.

Moi, dans mes textes, j'essaie de penser le musée comme espace de *commons*, comme une revendication du publique par les *commons*, tout en sachant et en disant que le musée moderne est né de ça : Le Louvre est né d'une réappropriation et d'une expropriation, mais en même temps, c'est un projet super-violent, un projet colonial. Et voir les deux en même temps, pour moi, c'est extrêmement important. Et cette position radicale-démocratique nous dit que la réappropriation du public en tant que *commons* doit toujours être aussi une sorte de travail sur les exclusions qui se produisent chaque fois que nous disons « tout le monde ». Car chaque fois que nous disons « tout le monde », il y a de la violence. Nous ne pouvons rien faire contre cette violence ; elle sera toujours là. Et nous devons travailler sur cette frontière.

Étudiant.e : Pouvez-vous clarifier ce que vous entendez par « Vous ne pouvez pas revendiquer le public sans le détruire en même temps » ?

Nora Sternfeld : C'est-à-dire sans détruire les frontières violentes entre celles et ceux qui font partie de « tout le monde » et celles et ceux qui n'en feront pas partie. Quand nous parlons de nationalisation, nous l'entendons déjà : l'élément national est violent dans ce concept. Autrement dit, dans chaque revendication, il y aura cette violence, qui doit toujours être présente dans le travail de réappropriation. Stefano Harney et Fred Moten diraient que les seules relations que l'on peut avoir avec l'université sont des relations criminelles. Et je peux voir qu'il y a quelque chose de vrai dans ce qu'ils disent. Mais je vois aussi qu'ils jouent avec cela, ce qui est bien, c'est très bien, mais dès que j'ai cette approche, c'est aussi jouer le jeu de la privatisation. Car dès que l'on cesse de revendiquer le domaine public, on lui donne la possibilité de se privatiser de plus en plus. Je cherche donc une alliance entre ces deux positions, qui peuvent sembler incompatibles, mais qui ne le sont pas à mon avis. Et pourquoi cela ? Parce que le gouvernement, la situation dans laquelle nous nous trouvons actuellement, réside dans le fait qu'il n'est plus public, qu'il se dit public, mais ne l'est pas, qu'il se dit démocratique, mais ne l'est pas.

Laurence Rassel: Si je peux rebondir sur cette question, en fait, comme tu l'as dit Nora, nous héritons d'institutions basées sur l'exclusion, sur l'exploitation coloniale, sexiste, patriarcale... nous héritons de tout cela et il serait ridicule de ne pas le reconnaître. Aussi, nous en tirons des leçons pour voir quels biais y compris technologiques - nous reproduisons. Dès que nous remettons cela en question, nous plaçons l'institution publique dans une position fragile et vulnérable.

Ainsi, à l'école, il y a le groupe Diaspora, qui a changé de nom récemment, Likembé, il y a le groupe Trans-pédé-gouines. Ces personnes remettent continuellement en question le fondement même de ce projet. Mais quand les personnes transgenres ont pris la parole pour dénoncer les violences, ils ont aussi revendiqué l'institution comme cadre, en disant « ça ne va pas ». Je ne pense pas que l'institution doive disparaître, mais qu'il faut en tirer des leçons. Il s'agit de cohabiter avec ces groupes qui viennent la questionner, la tester, se réunir, et cela fait aussi partie de la pédagogie. Il faut permettre à ces groupes de s'interroger. Ce qui commence à l'école va ensuite à l'extérieur.

Nora Sternfeld : Complètement. Et cette histoire fait partie du travail de l'école. Si nous parlons de poubelles, nous parlons immédiatement de l'histoire du néocolonialisme et du travail dans les sociétés dans lesquelles nous vivons.

Laurence Rassel : Et aussi pour parler des *Under-commons*. *Les sous-communs,* en effet, c'est une position qui a été écrite depuis un pays anglo-saxon, où la privatisation de l'éducation est à son apogée. Le coût des études, l'endettement des étudiant.e.s, y est à son comble. Et c'est cela qui peut se révéler est dangereux, quand la communauté de l'école ne s'interroge pas sur les conditions d'existence de leur institution. Quand Nora dit que le savoir appartient à tout le monde, que l'école appartient à tout le monde, mais aussi que les élèves ont le droit de ne pas participer aux assemblées, d'accord, c'est leur droit, mais

ACTES DE LANGAGE

pour moi, la politique fait partie de notre pratique artistique. Cette idéologie qui consiste à penser que ce n'est pas notre métier... Et pourtant, il y a des gens qui sont capables de comprendre et de transmettre cela. Revendiquer le public, c'est le détruire, oui, parce qu'en fait on ne peut pas le laisser en l'état. Mais c'est pour cela que cela peut être très difficile pour les équipes, cette crudité de fonctionnement. C'est pourquoi, en matière de discrimination, certaines institutions ne se rendent pas compte du choc que représente pour certaines personnes la prise de conscience du type de système dont elles héritent. Pour certains, cela peut être dévastateur. Il ne faut donc pas ajouter de la violence à la violence institutionnelle, ce que nous essayons de faire, mais nous ne pouvons pas toujours l'éviter que cela soit ressenti comme tel. C'est pour cela que ce n'est pas toujours facile, nous en prenons plein la gueule. Mais c'est là qu'on revient à cette idée de constellation qui peut prendre le relais du soin, de l'écoute, etc.

Nora Sternfeld : Margot, j'aimerais te poser une question. J'aimerais parler du concept de défense, ou de se défendre, parce qu'il est très important dans votre manifeste. C'est le concept et le contre-concept de développement et apparemment de développement et tout ce qui, en Angleterre, a conduit à la privatisation des institutions. Je comprends donc parfaitement l'évolution, c'est là que nous sommes obligés d'aller pour sauver les institutions. Et c'est contre cela que vous avez formulé que nous devons les défendre. Puis-je mieux comprendre cela ? Est-ce que c'est quelque chose que nous pourrions faire ensemble ?

Margot Bernard : Oui, en tout cas, c'est une référence aux ZAD, aux zones prises par des systèmes centrés sur le capitalisme, ce qui ce que vous évoquiez tout à l'heure, le privé qui s'immisce dans le public et le rapport aux *commons* public. Vous parliez du public en tant que *commons*, donc du public en tant que zone à défendre dans une certaine mesure. Revendiquer le public en *commons*, c'est aussi éviter une forme d'infantilisation du public par le fait d'avoir dans le système culturel une forme de sur-médiation, de sur-explication, d'être toujours dans l'accompagnement. Il y a quelque chose de très directionnel, parfois condescendant dans le rapport au public, au lieu de laisser face à ce qu'il voit ou à ce qu'il ressent. Et puis - c'est une réflexion personnelle - revendiquer le public comme une entité indépendante qui peut participer à la création collective, à la réalisation d'œuvres ensemble, ce sont aussi des questions curatoriales. En tout cas c'est une pratique qui me touche beaucoup, d'avoir une forme de proposition et d'ouverture au public pour qu'il prenne part et se retrouve co-auteur. Cela peut être un peu plus agréable que d'être passif face à ce que l'on voit, l'artiste proposant et le public disposant. La façon dont on voit les choses aujourd'hui politiquement, c'est un peu ça : il s'agit d'avoir une Constitution qui est proposée, et des citoyen.ne.s qui l'appliquent. Mais dans ce cas, celui du 49-3, c'est quelque chose qui n'est pas respecté par le gouvernement lui-même et qui doit être remis en question. L'actualité est un terreau à alternatives mais il faut faire très attention à ne pas reproduire les systèmes violents et discriminatoires qui sont déjà en place dans les institutions publiques et privées. Plutôt que de penser en termes de défense-attaque, proposition-disposition, il y a peut-être des formes un peu plus liquides, consensuelles, pour faire en sorte que les choses se rejoignent, que ce soit artistiquement ou politiquement, parce que les choses sont forcément intrinsèquement liées.

Julien Prévieux : Oui, par exemple, vous êtes en train de mettre en place de nouvelles alliances au sein de l'école. Les architectes sont juste à côté, il y a déjà un premier rapprochement, avec le collectif La Buse aussi d'une certaine manière, un mouvement national avec d'autres écoles aussi... Le terme « alliance » me semble approprié. Mais ce terme recouvre parfois autre chose. Les alliances faites par l'école elle-même, qui sont des alliances de nature privée. Pour se financer, l'école a besoin d'initier des partenariats avec des entreprises, les financements publiques n'étant pas suffisants pour équilibrer le budget. C'est à la fois nécessaire mais comme c'est une école qui traditionnellement décerne des prix, il y a une présence d'argent et une présence de collectionneu.se.rs qui viennent dans les ateliers. A la fois cela fait partie de la professionnalisation des artistes mais il ne faut pas que cela prenne le pas sur la pédagogie. Les alliances néolibérales institutionnalisées se sont exposées à l'occasion de CRUSH[55] et ont été contestées par certain·e·s étudiant·e·s. Il y a d'autres alliances possibles, et c'est un sujet passionnant.

Margot Bernard : Il s'agit d'aller à contre-courant dans la manière dont l'argent peut être utilisé. Nous avons parlé avec des gens de l'école d'architecture de Belleville qui nous ont dit que, sous prétexte qu'ils voulaient absolument essayer de repenser leur pédagogie, par rapport à la suppression du béton par exemple, iels s'étaient vu retirer une subvention de Lafarge de l'ordre de 300 000 euros. Cela a entraîné des licenciements de professeurs et des suppressions de locaux. Alors comment repenser une école quand on décide de corriger ce qui ne va pas ? On n'a pas de financements aussi dégueulasses que le groupe de BTP Lafarge, mais il y a des financements de grandes banques tout à fait contestables.

Laurence Rassel : Effectivement, ce que tu dis sur les attentes éthiques des étudiant.e.s par rapport au marché, c'est un moment de saturation, d'explosion, où le rêve est possible. Mais Julien, d'un autre côté, sur la question des alliances privées, tu es un artiste

55 CRUSH est un accrochage à destination des professionnel.le.s de l'art révélant une quarantaine d'étudiant.e.s en cours d'études sélectionnés par trois commissaires invités.

international, alors regardons les choses en face : si on se libère complètement de tout financement privé, quelles sont les économies possibles ? Il y a des moments où les exigences de pureté peuvent être dangereuses pour des personnes qui n'ont pas les moyens, les compétences ou l'entourage pour s'en occuper. Pour moi, cette exigence de pureté peut placer les gens dans des situations où ils n'ont pas vraiment le choix. La question pour moi est de rendre à nouveau visibles les poisons et les co-dépendances, et de ne pas faire comme s'il n'y avait pas d'autres possibilités. A l'ERG, nous n'avons pas d'argent privé, mais les institutions publiques en Belgique ne peuvent pas oublier la richesse tirée des colonies de l'histoire coloniale. Pourtant, une fois que les gens seront sortis de l'école, ce sera la même chose, ces tensions, ces paradoxes. Nous dépendons toujours du financement. Il est donc également important d'aborder ces questions et de ne pas les rejeter, car une alliance privée peut parfois être mieux située sur le plan éthique qu'une alliance avec un gouvernement.

Julien Prévieux : Je suis d'accord avec toi, c'est la façon dont s'est introduit qui me pose problème. Ce n'est pas quelque chose que nous pensons collectivement. Ça se répand petit à petit, comme ça se répand à l'extérieur de l'école d'ailleurs, dans les autres institutions artistiques. Mais l'école reste le lieu où, à mon avis, on peut en débattre, à différents niveaux. Il peut y avoir des questions sur qui fait quoi, qui est le bailleur de fonds ? Je pense en particulier à Rubis. Il s'agit d'une compagnie pétrolière spécialisée dans le stockage et la distribution de produits pétroliers. Est-ce qu'aujourd'hui, c'est le genre d'entreprise avec laquelle nous souhaitons faire les alliances dont nous parlions ? Pour moi, le problème est que nous n'en parlons pas. Et évidemment, je pense qu'il faudrait regarder les choses du point de vue de l'institution, qui est sous-financée par rapport au bâtiment, qui est un site historique et un musée, une maison d'édition aussi… Et effectivement, il n'y a pas assez d'argent, donc la question alliances privées se posent sérieusement.

Étudiant.e : Par exemple, Gide Loyrette Nouel, un cabinet d'avocats privé, est l'un des mécènes de l'école. Donc, si j'ai bien compris, chaque mécène est obligé de proposer un prix artistique. Donc il y a le Prix Gide des Beaux-Arts, et j'ai assisté à la réunion d'information l'année dernière. Donc en fait, on devait proposer des vidéos qui passeraient en boucle dans leur bureau. Et on nous a dit pendant la réunion qu'il ne pouvait pas y avoir de références politiques, religieuses ou sexuelles dans les œuvres produites pour le prix. Parce qu'ils avaient des clients, par exemple, du Moyen-Orient, et iels ne voulaient pas qu'iels voient de la nudité. Mais le problème, c'est qu'on est précaires et qu'iels nous donnent 3 000 euros en échange, alors on joue le jeu quand même, même si on n'est pas contents. Et puis il y a des choses, comme la banque privée Neuflize, où je n'ai toujours pas participé. J'ai mes limites. Parce que là, on a dû se baser sur un livre qui parle d'une banque, je crois...

Margot Bernard : Rien que dans la sémantique choisie par les financeurs, c'est la question des prix, des bourses et des aides qui est posée. Comme si notre métier impliquait d'être dépendant·es de financements, publiques ou privés. Il y a quelque chose de l'ordre de « vous êtes des artistes, on va vous aider », et je trouve ça fatiguant.

Étudiant.e : Après pour CRUSH il y a eu des progrès.

Margot Bernard : Oui, bien sûr, au sein de l'école, cela commence à devenir une sorte de métamorphose. Mais il y a quelque chose d'hyper-infantilisant dans les mots choisis s'adressant aux travailleur·euse·s de l'art, ça annule complètement le fait d'avoir une forme de travail légitime, de dire que l'artiste n'est pas un mythe mais un travail.

Nora Sternfeld : Oui, je pense aussi qu'il est très important, Laurence, lorsque tu parlais de pur et d'impur, pour moi il est très important de trouver une position politique et non pas moralisatrice à l'égard de ces questions. Donc moi, je ne me pose pas tellement la question « qui me donne l'argent ? ». La question est plutôt « quelle est la structure, qu'est-ce que ça fait ? ». Et la structure des prix, c'est clair ce que cela crée. Tout le monde est en concurrence avec tout le monde, et une personne sera la meilleure, et il y a une économie incroyable parce que ce n'est pas seulement le capitalisme qui crée le manque, mais le capitalisme crée une situation où il y a très peu de personnes qui peuvent gagner contre un grand nombre de personnes qui jouent le jeu. Et c'est plutôt la logique que je trouve importante, le structurel. La logique fait que très souvent, ça n'a plus rien à voir avec le mécénat. C'est, on achète la propriété, et ça, c'est la privatisation. Mon exemple, c'est toujours la New York Public Library, en opposition à Getty Images. Bien sûr, il y a beaucoup d'argent privé qui vient dans la New York Public Library, mais tout ce qui est là est la propriété de tout le monde, iels ne vont jamais être capables de le mettre sur le marché. Et tout le monde sait que Getty est une société privée, une archive, et vous pouvez être sûr que lorsqu'iels auront besoin de faire de l'argent avec, ils le feront, c'est l'idée. Et c'est une chose terrible, parce que la privatisation de l'histoire est quelque chose qui se produit partout, et c'est terrible. C'est pourquoi le travail d'archivage de Constant est si important. C'est pourquoi la numérisation est si importante, car les gens ont l'impression qu'une financiarisation à grande échelle de l'histoire est en cours. Je pense que ces éléments structurels sont importants, et je pense qu'il est important de travailler sur une contre-structure et de penser structurellement en même temps. Et puis, si nous parvenons à le faire avec de l'argent privé aussi, mais si les gens ne l'achètent pas... Je pense que c'est vraiment quelque chose dont il faut discuter, qu'il faut essayer de comprendre et non pas essayer de rester pur.

Laurence Rassel : Cela nous ramène à l'importance pour les écoles d'art de travailler sur ces

ACTES DE LANGAGE

concepts, car beaucoup d'artistes, pour assurer l'avenir de leur famille, vendent à Getty. Et cela signifie que nous ne pouvons plus y avoir accès de manière libre. Les conditions d'existence dans le milieu culturel affectent, comme le dit Nora, il fait faire certaines choses aux gens, puisque le secteur public ne garantit pas un salaire universel. Il est donc impossible de penser ou de rêver. Mais en discutant avec les étudiant·e·s des Beaux-Arts de Paris, nous nous sommes demandé qui nous étions. Qui peut se permettre de ne pas entrer en compétition alors qu'il y a tant d'argent disponible ?
Je racontais cette histoire à l'ERG où il est arrivé une fois qu'il y ait un prix, et en fait la décision était de le partager entre tout le monde. Personne n'est plus jamais venu nous donner un prix, parce qu'ils ne voulaient qu'une seule personne parmi tous les étudiant.e.s, et les étudiant.e.s voulaient partager l'argent, et en plus il n'y avait pas de catalogue, il n'y avait pas d'exposition. Mais en même temps, qui peut se permettre cela ? C'est aussi parce que cette décision a bénéficié d'un soutien collectif. Encore une fois, ce n'est pas la question morale, mais la question politique qu'il faut se poser, il n'y a pas de jugement sur ce choix, mais c'est compliqué de ne pas polariser, et il ne faut pas se laisser faire. Dire que nous pensons pour vous, que vous n'êtes pas capables de réfléchir à ces complexités, vous infantiliser, c'est aussi séquestrer l'information, alors qu'il y a des possibilités de penser. Mais encore une fois, je suis désolée car je ne suis pas à la place de votre direction, je ne sais pas comment cela fonctionne.

Vincent Rioux : En vous écoutant, j'avais juste une question, pour rebondir sur ce que disait Nora à propos de la privatisation de l'histoire et de l'intérêt que l'on pourrait trouver à la numérisation. J'aimerais savoir si vous avez encore des espoirs dans des technologies concrètes ? Par exemple, celles mises en œuvre à travers la Blockchain. Je sais qu'il y a beaucoup d'utopie, et je me demandais si on pouvait encore nourrir l'espoir d'une technologie qui continue d'avancer, et qui nous donne la possibilité de nous réapproprier cette histoire.

Laurence Rassel : Je suis un peu du vingtième siècle, donc il y a des gens de Constant qui pourraient mieux répondre. Je suis encore dans la phase « copier, distribuer ». Parce que tout peut aller de travers, il vaut mieux avoir plusieurs copies si possibles. Et en ce moment, par exemple, j'ai pu échanger avec un collectif qui réfléchit sur l'accès aux archives du SIDA en Belgique, et comme les archives sont divisées entre différents individu.e.s privé.e.s qui ne font pas confiance aux institutions, l'idée est d'utiliser la performance, la lecture ou la copie - plutôt que l'exposition - pour redistribuer ces choses privatisées dans l'espace public. Il s'agit donc encore une fois d'une question politique.
À l'école, dans les choses structurelles, nous essayons d'aller vers l'Open Source autant que possible, mais nous le faisons aussi localement : où se trouve le serveur, etc. Cela demande beaucoup de travail et, encore une fois, qui peut se permettre d'y consacrer du temps ? C'est vraiment une question de praticité et de contexte de ce qu'il faut distribuer. Mais je suis devenue incompétente en la matière parce que nous sommes dans quelque chose de très pragmatique et de très pratique.
Nous avons eu la chance à l'école, pendant le confinement, d'avoir des gens dans l'équipe qui étaient surtout compétents en matière d'Open Source. Par exemple, nous n'avons jamais utilisé Zoom. On avait aussi appris à certains développeu.ses.rs à mettre les choses sur papier à certains moments, parce qu'il est bon que personne n'ait accès à certaines choses, pour protéger l'identité de quelqu'un par exemple. La question se pose inévitablement dans le cas par exemple concernant les archives des luttes des personnes sans-papiers avec lesquelles nous pouvons échanger et il faut réfléchir aux conditions de numérisation et d'accès à certaines informations. On ne peut pas avoir de réponse générale sur ce sujet.

Nora Sternfeld : Juste une dernière chose à ajouter, et c'est la question du ressentiment. Je pense que dans la politique de l'affectivité, la privatisation de la technologie a créé un ressentiment incroyable. Et je ne sais pas ce qu'il en est de la Blockchain, mais je me demande si la question de la confiance peut également être liée à une question de méfiance. Nous sommes dans une situation où les possibilités de négocier un conflit politique, un conflit public, diminuent ; et en même temps, avec les plateformes privées, nous sommes dans une situation où, au lieu d'un conflit politique, nous avons des discours de haine, de la méfiance et l'impossibilité de négocier.

Étudiant.e : Dès qu'il y a une notion de séparation entre le privé et le public, cela implique un manque de confiance fondamental. Dès qu'un site web me demande de manger des cookies...

Nora Sternfeld : Je suis sûre que la ségrégation publique est liée à la création de ressentiment. Et cette ségrégation publique est organisée par la structure et par la technologie capitaliste.

Margot Bernard : C'est une question d'intérêt et de désintérêt, d'intérêt ou non à faire quelque chose. Il se peut que nous ayons besoin de récolter quelque chose à la fin, qu'il s'agisse de données ou d'argent physique. Ou il peut s'agir, comme l'Open Source, de quelque chose de complètement désintéressé, qui peut être utilisé, qui peut être transformé...

Laurence Rassel : Avec l'Open Source, qui nous intéresse aussi, on ne peut même pas interdire à son ennemi d'utiliser le code que l'on a développé, etc. Il ne faut pas croire : il faut faire, regarder, déconstruire. C'est la pratique qui est extrêmement importante.

Nora Sternfeld : Oui, et il y a l'affirmation dans le *commons*, et le ressentiment dans le privé. C'est une pratique d'affirmation. Et c'est aussi très beau. Et c'est peut-être aussi quelque chose que nous pouvons relier à l'enthousiasme de la lutte. Et il serait intéressant de voir dans quelle mesure cette idée de défense de l'institution est aussi une pratique d'affirmation.

tadeo kohan : C'est une très belle conclusion. Nous nous retrouvons demain à la Maison Populaire de Montreuil, pour l'échange autour de travail de Zbyněk Baladrán, qui abordera l'archive comme une forme oscillant entre savoir dominant et ordonné et outil de résistance et d'émancipation, où Nora interviendra pour parler du concept *The Unarchivable*.
Merci à toustes, et prenez soin de vous.

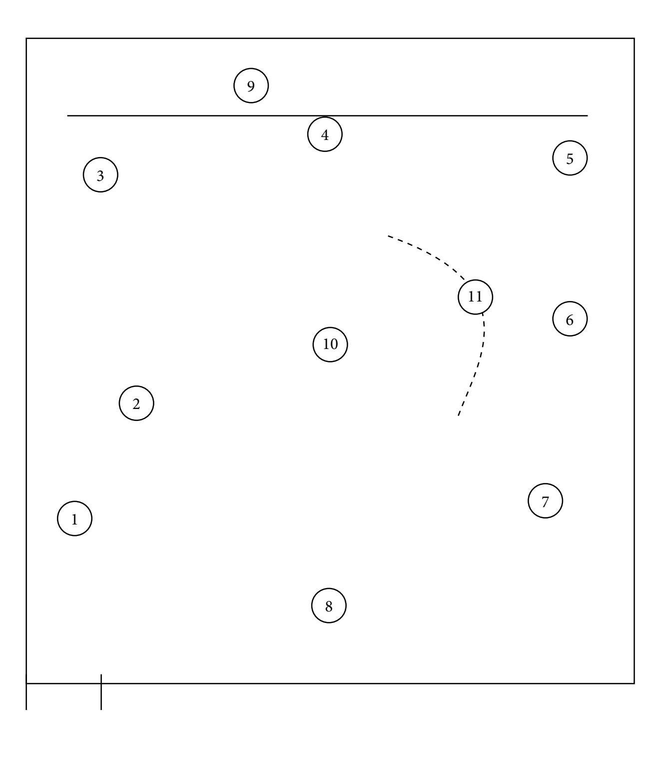
Digital Library :

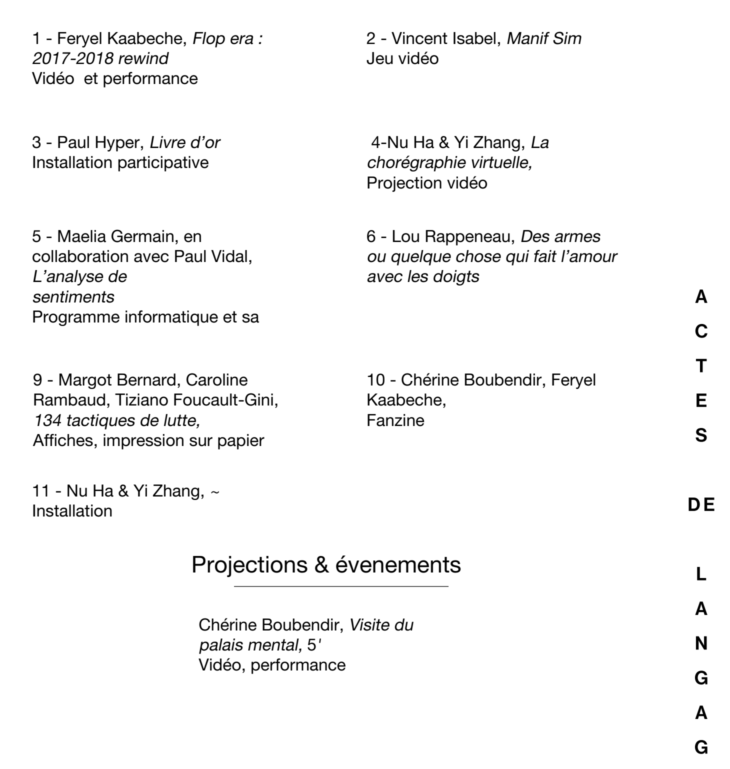
le droit à l’oubli

Afin de visibiliser les enjeux développés durant le workshop *Digital Library*, les étudiant·e·s du projet ont été invité·e·s à imaginer des formes plastiques et performatives afin de penser ensemble aux mémoires collectives et partageables et aux archives « utopiques ».

Tissant des ponts entre la réappropriation des technologies digitales, le traitement de l’information, le piratage des outils néo-libéraux du numérique, les mouvements contre la réforme des retraites et l’engagement collectif, les étudiant·e·s-artistes ont proposé des interventions autour de la justice sociale, de la transparence institutionnelle, du témoignage ou de l’anti-privatisation de l’histoire explorant les formes digitales, vidéo, discursives, sculpturales, du fanzine ou du jeu vidéo.
Leurs travaux ont été présentés à la Maison Populaire lors d’une soirée performative pensée comme une exposition éphémère.

Avec les travaux de Lorraine Belet, Margot Bernard, Tiziano Foucault-Gini, Maëlia Germain, Nathan Ghali, Nu Ha, Paul Hyper, Vincent Isabel, Feryel Kaabeche, Clarisse Pillard, Caroline Rambaud, Lou Rappeneau, Cherine Boubendir, Yi Zhang





1 - Feryel Kaabeche, *Flop era : 2017-2018 rewind*
Vidéo et performance

2 - Vincent Isabel, *Manif Sim*
Jeu vidéo

3 - Paul Hyper, *Livre d’or*
Installation participative

4-Nu Ha & Yi Zhang, *La chorégraphie virtuelle,*
Projection vidéo

5 - Maelia Germain, en collaboration avec Paul Vidal, *L’analyse de sentiments*
Programme informatique et sa

6 - Lou Rappeneau, *Des armes ou quelque chose qui fait l’amour avec les doigts*

9 - Margot Bernard, Caroline Rambaud, Tiziano Foucault-Gini, *134 tactiques de lutte,*
Affiches, impression sur papier

10 - Chérine Boubendir, Feryel Kaabeche,
Fanzine

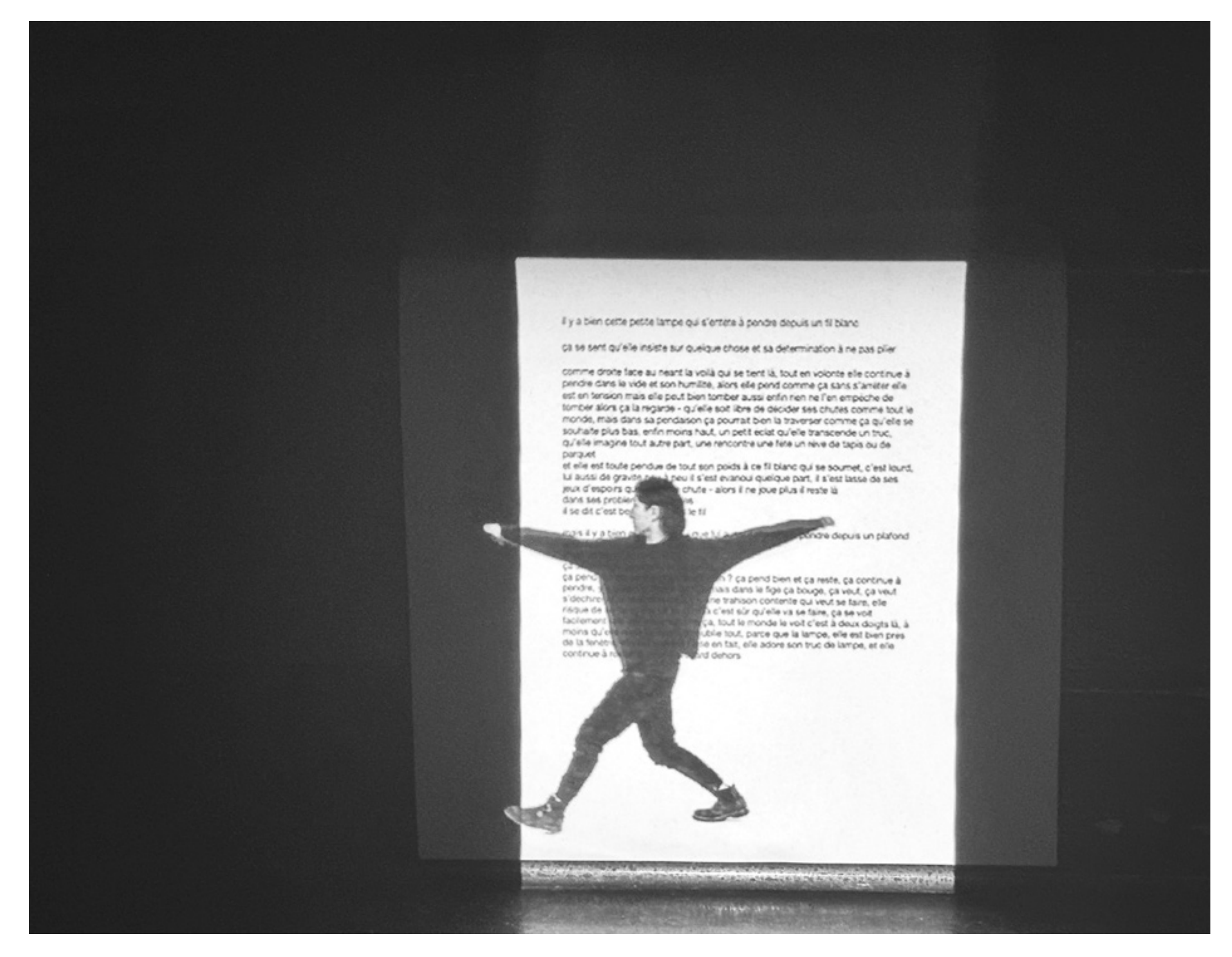
11 - Nu Ha & Yi Zhang, ~
Installation

Projections & évenements

Chérine Boubendir, *Visite du palais mental*, 5’
Vidéo, performance

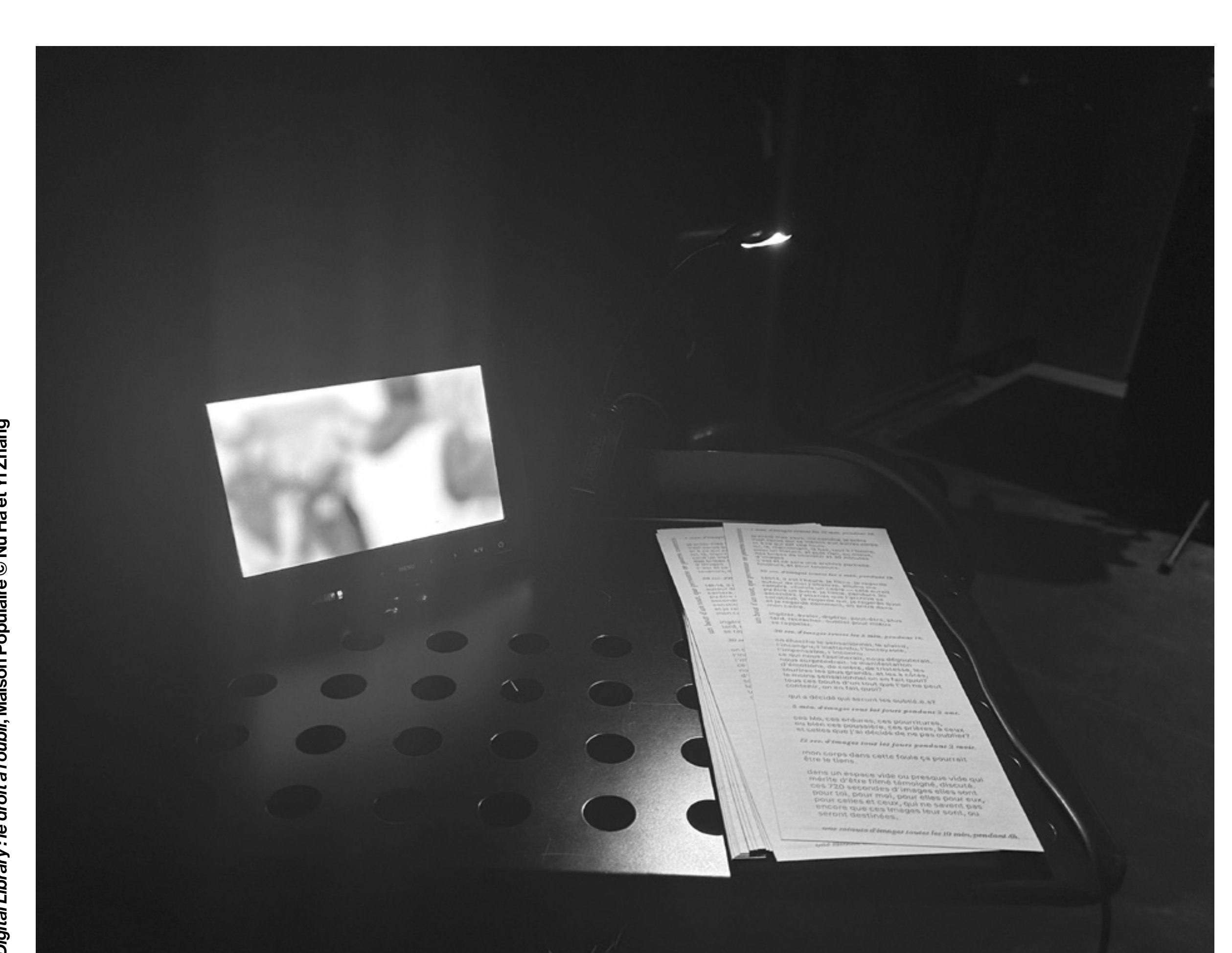


Montage de l'exposition *Digital Library : le droit à l'oubli*, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang



Nu Ha & Yi Zhang, *La chorégraphie virtuelle* (2023), vue de l'exposition *Digital Library : le droit à l'oubli*, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang

Vincent Isabel, *Manif Sim*, Jeu vidéo, vue de l'exposition *Digital Library : le droit à l'oubli*, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang



Clarisse Pillard, *x (temps d'image) à y (intervalle) sur (une durée z)* (2023), vue de l'exposition *Digital Library : le droit à l'oubli*, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang

ACTES DE LANGAGE



Chérine Boubendir et Feryel Kaabeche, *Fanzine* (2023), vue de l'exposition
Digital Library : le droit à l'oubli, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang

Vincent Rioux et Tanguy Roussel, matériel et instruments pour Paleo-catch coding, vue de l'exposition
Digital Library : le droit à l'oubli, Maison Populaire © Nu Ha et Yi Zhang

AAA
CCC
TTT
EEE
SSS

DE

LAN
G
AGE



LA RADIO PIRATE

TACTIQUE #26

leftove.rs
ARCHIVES WEB

Radio pirate
Une radio pirate est une station de radio émettant sans autorisation administrative. Ces émetteurs radio ont connu leur âge d'or lors de l'explosion de la culture pop, avant la naissance, en nombre, des radios libres (autorisées en France au début des années 1980), remplacées progressivement par des radios privées couvrant tout le territoire.

En 1964, Screaming Lord Sutch décide de lancer sa propre station radio. Le 27 mai, Radio Sutch commence à émettre sur 194 mètres, 1542 kHz, depuis la tour sud de Shivering Sands - un des forts maritimes militaires abandonné pendant la Seconde Guerre mondiale . Il s'agit d'une opération à faible puissance et à faible budget. L'émetteur, provenant d'un bombardier Handley Page Halifax, était alimenté par une cascade de batteries de voiture et utilisait un poteau d'échafaudage avec un drapeau à tête de mort en guise d'antenne.



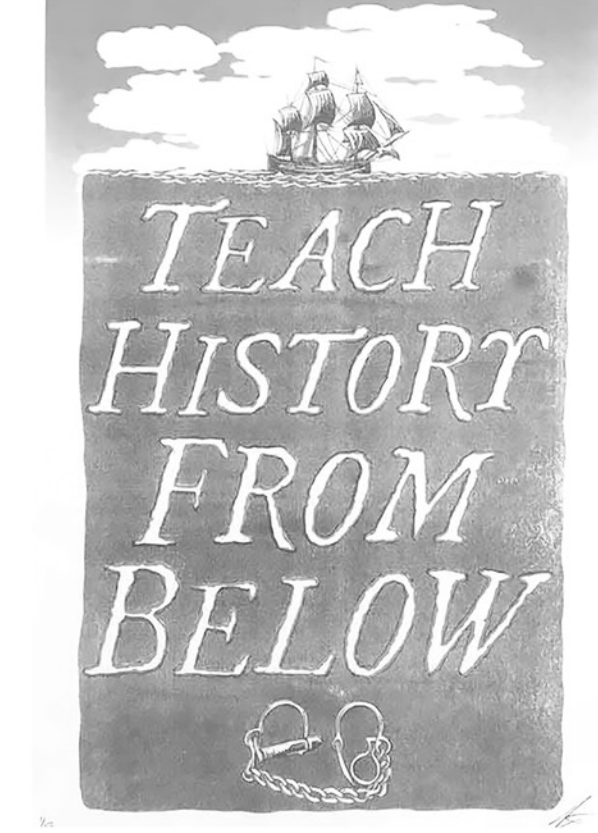
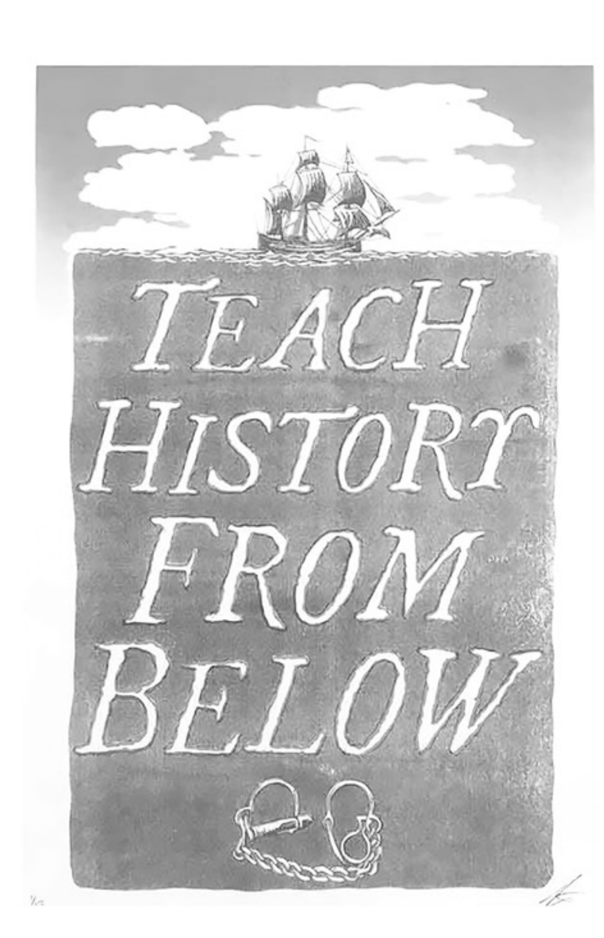
L'HISTOIRE D'EN BAS

leftove.rs
ARCHIVES WEB

TACTIQUE #34

L'histoire d'en bas
L'History from Below, autrement appelée l'« histoire d'en bas », est un courant historiographique qui raconte les événements historiques du point de vue des gens ordinaires plutôt que de celui des élites.

L'attention y est portée sur les personnes privées de leurs droits, les non-conformistes, les pauvres, les opprimé·es et d'autres groupes marginaux. La vie des gens ordinaires est appréhendée à travers leurs croyances, leurs mentalités, leurs pratiques quotidiennes, leurs valeurs, et leurs luttes. Pouvant mettre en lumière la coexistence ou les conflits entre les différentes couches sociales, ce type de récit historique démontre l'importance du pouvoir d'action individuel et essaye d'attester la complexité de la fluidité identitaire et de l'expérience vécue.
L'« histoire d'en bas » a donc l'objectif de montrer comment les masses s'approprient et façonnent de larges forces et structures supra-individuelles, au lieu de simplement les renvoyer à l'impuissance historique.

Margot Bernard, Caroline Rambaud, Tiziano Foucault-Gini, *134 tactiques de lutte*, 2023 (extraits)

L'ÉDUCATION ALTERNATIVE

leftove.rs
ARCHIVES WEB

TACTIQUE #67

Éducation alternative
L'éducation alternative, populaire ou vise essentiellement l'amélioration du système social et l'épanouissement individuel et collectif, en dehors des structures traditionnelles (famille) et institutionnelles (enseignement). L'éducation alternative défend le principe d'une participation active des individu·es à leur propre formation.
Elle déclare que l'apprentissage doit être un facteur de progrès global de la personne. Pour cela, il faut partir de ses centres d'intérêt et s'efforcer de susciter l'esprit d'exploration et de coopération : c'est le principe des méthodes actives. L'apprentissage de la vie sociale y est considéré comme essentiel.

Paulo Freire, pédagogue brésilien, développe par l'éducation alternative des efforts d'alphabétisation aux personnes adultes de milieux pauvres, une alphabétisation militante, conçue comme un moyen de lutter contre l'oppression.
Selon Freire, la pédagogie traditionnelle relève d'un « modèle bancaire de l'éducation » : elle traite l'étudiant·e comme un récipient vide à remplir de connaissances, comme une tirelire. Il soutient que la pédagogie devrait plutôt traiter l'apprenant·e comme un créateur de connaissances, et ainsi lutte pour l'apprentissage collectif plutôt que l'infantilisation des apprenant·es.



LA DÉSINFORMATION

TACTIQUE #41



Désinformation
La désinformation est un ensemble de pratiques et techniques de communication visant à influencer l'opinion publique en diffusant volontairement des informations fausses, faussées ou biaisées. Le terme est à distinguer de la mésinformation, qui consiste à diffuser une information fausse de manière involontaire.

Le collectif des Yes Men distribue en novembre 2008 une fausse Une du New York Times annonçant la fin de la guerre du golf. Ils s'appuient sur une équipe de milliers de volontaires en même temps qu'un clone du site du New York Times diffusait un simulacre. Il s'agissait de faire réagir le public et pousser l'administration Obama à tenir ses engagements à ce propos.



Affiches réalisées dans le cadre de l'exposition Digital Library :
le droit à l'oubli à partir des données de leftove.rs et diffusées dans l'espace public.

A A A
C C C
T T T
E E E
S S S

DE

L A N
G
A G E

ACTES DE LANGAGE

UN PROJET CURATORIAL PROPOSÉ PAR SIMONA DVORÁK ET TADEO KOHAN

Saddie Choua | Victoria Santa Cruz
JJJJJerome Ellis | Sirine Fattouh
& Leïla Saadna
Charwei Tsai

CHORALITÉS

Choralités
Exposition du 17 mai au 13 juillet 2023

Maison Populaire, 9bis, rue Dombasle, 93100 Montreuil - 01 42 87 08 68
www.maisonpop.fr | Entrée libre

A A A
C C C
T T T
E E E
S S S

DE

L A N
G
A G E

Saddie Choua | Victoria Santa Cruz
JJJJJerome Ellis | Sirine Fattouh
& Leïla Saadna
Charwei Tsai

ITÉS CHORALIT CHO TÉS CHORALITÉS CHO RALITÉS

« Nous devons construire un monde où toutes les voix sont entendues et honorées, en particulier celles qui ont été historiquement réduites au silence : les voix des personnes handicapées, des immigré.e.s, des femmes, de la communauté LGBTQIA+, des personnes racisées, des peuples indigènes et autochtones, des animaux non humains. Nous devons utiliser nos yeux pour voir et nos oreilles pour entendre celleux que nous avons ignoré.e.s. Nous devons mieux nous écouter les un.e.s les autres. »

(JJJJJerome Ellis, *Program Notes to Ink: A Piece for Museums*, festival "The Public Theater's Under the Radar", 2019)

Pour ce second volet du cycle d'expositions « actes de langage » proposé par simona dvorák et tadeo kohan, la Maison Populaire invite Saddie Choua, JJJJJerome Ellis, Sirine Fattouh & Leïla Saadna, Victoria Santa Cruz et Charwei Tsai.

Conçue comme un espace critique de convivialité radicale, l'exposition *choralités* propose d'explorer la relation entre mémoires, musiques, paroles et histoires. Tissant une polyphonie de récits oraux et chantés, l'exposition aborde le potentiel de la voix comme outil collectif face aux violences verticales du pouvoir, de la répression policière, des migrations forcées, du racisme ou de l'homophobie. La parole y apparaît comme une force dissidente et multiple, un souffle invisible et inarrêtable de résistance, de solidarité, d'apaisement et de transmission.

Le terme « choralité » porte diverses connotations qui se rejoignent autour d'une réflexion sur ce qui constitue une communauté. D'abord liée au domaine théâtral, la choralité définit le tressage de voix composant un ensemble hétérogène. Différente du chœur de la tragédie grecque – où des récitant.e.s « parlent d'une seule voix », s'exprimant à l'unisson –, la choralité propose une pluralité de voix mélodiquement structurées ou dissonantes. De manière plus large, la choralité englobe toutes les approches qui mettent l'accent sur le collectif plutôt que sur l'individualité. « Elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel » écrit Martin Mégevand, spécialiste de la dramaturgie francophone de la décolonisation (*Chœur / Choralité*, 2005). « Réfractaire au totalitarisme », la choralité implique la dialectique du dialogue et de la démocratie.

Au sein de la Maison Populaire, le principe de choralité réside dans l'espace-temps d'une exposition, d'un moment de sensibilité et de résilience partagées. Par la multiplicité de chants, de musiques et d'histoires intimes et militantes, l'exposition questionne la manière dont les relations sociales peuvent s'organiser au sein d'une société profondément inégalitaire. Comment les voix sont-elles témoins de postures rebelles et libres ? Le chant peut exister dans la simplicité du corps, de ses sonorités et de sa mémoire. Ses expressions et mélodies agissent dans tous les contextes : révolutions, libérations, commémorations, rituels, liesses, transmissions … Musique, poésie et chansons constituent des formes structurantes pour penser autrement et unir nos réalités. Comme l'écrit Audre Lorde, poétesse et militante africaine-américaine, « la poésie n'est pas que rêve et vision ; elle est la colonne vertébrale de nos existences » (*Sister Outsider*, 1984). Contrepoids à la « réalité » imposée par les discours autoritaires - patriarcaux, nationaux ou impérialistes -, les œuvres de l'exposition proposent d'entendre et d'écouter les voix invisibilisées et leur dimension profondément politique, comme « un refus de la notion d'histoire (et d'histoire de l'art) en tant que récit univoque » (Dora Garcia, *If I Could Wish for Something*, 2021).

« Devons-nous remettre en question la mémoire et son histoire en créant une autre narration, une autre perspective ? Ou pouvons-nous jouer avec les connexions et les associations pour réécrire l'histoire ? Comment restaurer la solidarité dans le cadre du processus de guérison ? »

(Saddie Choua, *Zami, a Radio Program by Saffina Rana and Saddie Choua*, 2021)

L'exposition *choralité* réunit six artistes issu.e.s de contextes géographiques, sociaux et politiques différents (Algérie, Belgique, États-Unis, Maroc, Liban, Pérou, Syrie ou Taïwan) qui travaillent avec et/ou appartiennent à différentes communautés et minorités. Au travers de leurs pratiques respectives, liées à la voix, au chant ou à la parole, iels témoignent de l'importance d'une mise en lumière de différentes formes de luttes pour l'égalité et l'émancipation et d'une convergence translocale.

Se saisissant de l'ensemble du Centre d'art, Saddie Choua crée un espace à mi-chemin entre le public et le domestique. Son installation compose un lieu intime de repos mais aussi d'espoir, de réflexion, de joie, de tendresse et de rêve, propice à l'écoute de la parole. L'entrée de la Maison Populaire est ornée de symboles provenant des tapis traditionnels marocains : un langage employé entre femmes pour communiquer par le tissage. Ici, tricotés avec la belle-mère de l'artiste, ces symboles prennent un nouveau sens, lié au quotidien des femmes qui l'entourent.
Dans la continuité de sa démarche sociologique, Saddie Choua propose de s'asseoir au centre de l'espace pour lire des entretiens réalisés avec des femmes marocaines dont les fils sont incarcérés ou confrontés aux violences policières en Belgique. L'environnement de textiles, d'objets, de mobilier et de disques vinyles est pensé comme une manière d'accueillir leurs voix dans un espace sécurisé, de dialoguer avec elles.
Choua nous invite également à écouter, installé.e.s dans les plis d'un hamac, le troisième épisode de *Zami*, une série d'émissions consacrées à des figures féminines importantes. Réalisée en collaboration avec la journaliste Saffina Rana, l'émission raconte des histoires d'amitié entre femmes, à l'exemple d'Alexandra Kollontaï (1872-195), militante, révolutionnaire et diplomate russe. Choua et Rana associent politique et musique, racontant les rencontres entre Kollontaï et des chanteuses légendaires telles que Bessie Smith, Yma Sumac ou Cheikha Rimitti. Entre fiction et documentaire, cette pièce audio ouvre la voie à une autre histoire possible, remplie de solidarité et de sororité.
Autre présence essentielle de l'exposition, la sociologue féministe marocaine Fatima Mernissi apparaît dans une vidéo projetée. Par un montage d'archives et des séquences trouvées et filmées, Choua donne la voix à Mernissi et invite à repenser d'un point de vue critique la vision orientaliste de l'Occident.

L'installation de Saddie Choua est également pensée comme un espace de rencontre et de dialogue avec les cinq autres artistes de l'exposition :

Projet au long cours, *From Algiers to Beirut* est une correspondance vidéo entre Sirine Fattouh & Leïla Saadna. Les deux artistes y explorent les relations complexes et tendues qu'elles entretiennent avec leurs pays respectifs (l'Algérie et le Liban), qu'elles soient politiques, historiques ou qu'elles relèvent de certaines visions familiales et personnelles oppressives. Cette correspondance montre comment ces cadres imposés ont influencé certains choix qu'elles ont faits dans le passé et qu'elles font encore. Les lettres-vidéo proposent une nouvelle voie d'échange, intime et libre, pour reconstruire en commun leurs identités les plus profondes.

Charwei Tsai, artiste taïwanaise, a développé le projet *Hear Her Singing* avec les organisations caritatives Bedford Music in Detention et Women for Refugee Women. Tsai a invité une communauté des femmes détenues et des activistes à communiquer par le biais de chansons et d'enregistrements audio. Ces chants, personnels et puissants, mêlent hymnes politiques et pop, rendant hommage à la lutte des femmes au Yarl's Wood Immigration Removal Centre (centre de détention et dernière étape avant l'expulsion), en soulignant l'importance de valeurs telles que la bienveillance, l'attention et la sororité.

En 1978, la chorégraphe, activiste et poète afro-péruvienne Victoria Santa Cruz (1922-2014) compose le poème lyrique *Me Gritaron Negra*. Figure centrale des luttes pour la reconnaissance des populations noires du Pérou et leur émancipation au travers du folklore, de la danse, du théâtre et de la poésie, Santa Cruz développe par l'écriture et l'interprétation un rapport au rythme comme force spirituelle et thérapeutique. *Me Gritaron Negra*, œuvre littéraire, rythmique et musicale raconte la prise de conscience du racisme vécu par l'artiste enfant et l'ensemble de la communauté noire au Pérou. S'appropriant les mots de l'injure « me gritaron negra » (« ils me crièrent noire »), Santa Cruz incarne le renversement du stigmate racial et la prise de pouvoir d'une identité afro-péruvienne forte et fière.
Avec *Impediment is Information*, JJJJJerome Ellis, artiste-poète et musicien africain-américain, utilise la composition musicale, visuelle et textuelle pour sonder les intersections entre histoire, identité noire et handicap – l'artiste bégaie, source musicale et symbolique d'une parole empêchée. *Impediment is Information* est basée sur une annonce parue dans un journal du XVIIIe siècle. Au cœur de l'époque esclavagiste, l'annonce évoque la fuite d'un esclave avec « un empêchement dans son discours » afin de l'identifier pour sa capture. La vidéo fait s'entremêler paysages enneigés, jeux musicaux et des poèmes dont les mots s'échappent du document d'archive. Le bégaiement et ses silences entrecoupés deviennent chez l'artiste un pouvoir de résistance, distordant la linéarité normative. Les mots et sons rendent visible la (non-)fluidité du temps et de la parole, tout en proposant une discontinuité libératrice. Un empêchement transformé en arme, une musique comme vision d'un nouveau monde possible.

simona dvorák et tadeo kohan

PLAN DE SALLE

1 Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra*, 1978, film, 3'58"
Extrait de Victoria. Black and Woman, réalisé par Torgeir Wethal, Produit par Odin Teatret Film, Peru/Denmark, 1978, B/W, 21 min., en espagnol. Scénariste : Torgeir Wethal; chef opérateur : Morten Bruus-Pedersen & Roald Pay; monteur: Niels Pagh Andersen; ingénieur du son : Niels Skousen. Courtesy OTA-Odin Teatret Archives

2 Leïla Saadna, *From Algiers to Beirut*, Lettre n°1, 2021, video, 17'39" »
Sirine Fattouh, *From Algiers to Beirut*, Lettre n°2, 2021, 26'22" Projet soutenu par le Goethe-Institut Lebanon.
Courtesy des artistes

3 Charwei Tsai, *Hear Her Singing*, 2017, installation video en 6 écrans, durée variable
Trois vidéos sont disséminées dans différents espaces de la Maison Populaire, deux dans les escaliers, une dans l'espace d'accueil. »
Réalisé en collaboration avec Tsering Tashi Gyalthang
Une commission de la Hayward Gallery, Southbank Centre, London, UK
Avec le soutien du Ministère de la Culture, Taiwan
Courtesy de l'artiste

4 JJJJJerome Ellis, *Impediment is Information*, 2021, vidéo, 14'
Réalisation et musique par JJJJJerome Ellis. Voix off de Roshaya Rodness, m. nourbeSe Philip et Maria Stuart.
Créé Durant le 2021 ISSUE Project Room artist residency.
Courtesy de l'artiste

Saddie Choua présente l'installation *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici*, ainsi qu'un ensemble d'objets, livres, disques, images, tapis, textiles et symboles crochetés.

A *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici. Comment lire un tapis Marocain ?*, 2023, work in progress, coton, crochet
B *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici. Comment les mères d'origine Marocaine vivent-elles les problèmes que leurs fils ont avec la police ?*, 2023, work in progress
C *Zami, épisode 3 : Alexandra Kollontaï*, émission de radio, 31' 31". Voix: Saffina Rana, Production Pecola
D Au travers de sa collection de vinyles, l'artiste explore une vision de la sororité (sisterhood). Choua donne à écouter et rendre justice à des musiciennes qui constituent un répertoire féminin. Par la mise en présence de leurs albums et visages, de nouvelles connexions se formes, un imaginaire collectif pour repenser et construire le monde.
E *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter. #FatimaMernissi*, 2017, vidéo, 22'50»
F *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d' ici, extraits d'entretiens*, work in progress.

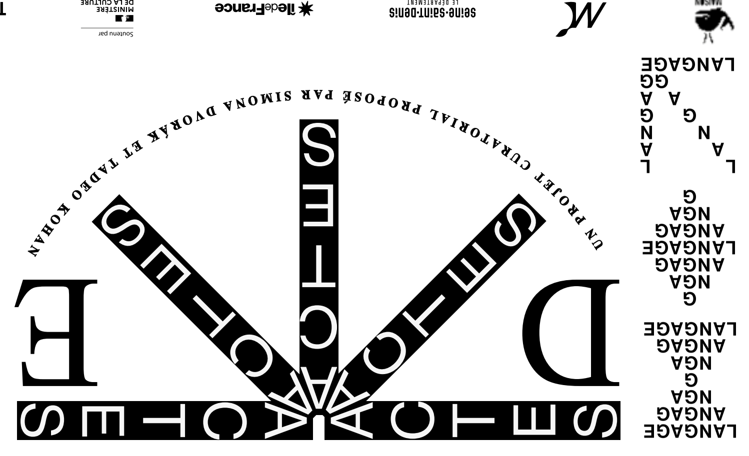
FESTIVAL | ven. 7 et sam. 8 juillet
L'exposition et ses problématiques seront prolongées dans le cadre d'un festival les 7 et 8 juillet 2023, avec des ateliers, projections, lectures et performances déployés dans différents espaces de la Maison Populaire.

NUIT BLANCHE | sam. 3 juin
Rues de la Fraternité.e : pour la Nuit Blanche le 3 juin 2023, la Maison Populaire propose de découvrir le travail de Catherine Radosa, invitée en résidence d'une année à Montreuil par les commissaires du projet « actes de langage ». Dans une approche processuelle, située et collective, l'artiste propose de déployer, d'interroger, de s'approprier, d'actualiser, de mettre en mouvement le mot « fraternité ». Le projet sera composé d'une performance collective et ouverte à toutes et tous, actée sous forme de défilé joyeux et politique dans l'espace public. Une installation visuelle, textuelle et poétique en forme de grandes banderoles et d'une pièce sonore sera visible sur la place de la Fraternité.
Rdv : place de la Fraternité, 93100 Montreuil, sam. 3 juin, de 18h à minuit

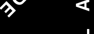
CABANE D'ÉCOUTE
Cabane d'écoute : construit dans les jardins de la Maison Populaire, un dispositif architectural accompagnera durant une année le cycle « actes de langage », exploration de la langue comme une matière agissante, impactant le réel, les vécus et leurs représentations. Appelé « cabane d'écoute », cet espace est pensé comme un dispositif d'écoute intime et profonde, ouvert sur le ciel. Conçue par l'architecte-activiste Max Utech, avec le concours de Robin Nicolas, la cabane accueillera un ensemble de voix, pièces sonores, musiques, enregistrements et poèmes en lien avec l'exposition *choralités*. On pourra y entendre les morceaux de musique jazz, poésies lyriques, chants engagés et compositions sonores de JJJJJerome Ellis, Maria Grand, Victoria Santa Cruz et Charwei Tsai.

Exposition du 17 mai au 13 juillet 2023
Maison Populaire
9bis, rue Dombasle, 93100 Montreuil - 01 42 87 08 68 www.maisonpop.fr | Entrée libre

simona dvorák et tadeo kohan tiennent à remercier chaleureusement à Saddie Choua pour sa production, sa confiance et son implication ainsi qu'à JJJJJerome Ellis, Sirine Fattouh & Leïla Saadna et Charwei Tsai pour le prêt de leurs pièces essentielles et des temps d'échanges passionnants. Un grand merci à Jorge Galarcep du label MGP pour la générosité de la mise à disposition des musiques de Victoria Santa Cruz et à Maria Grand pour ses chansons dans la Cabane d'écoute. A nouveau, nous sommes très reconnaissant.e.s envers Catherine Radosa pour sa présence constante, Max Utech, Jiri Mocek, ainsi que toute l'équipe de la Maison Populaire, qui a permis la réalisation de cette exposition, tout particulièrement Sylvie Vidal, Pauline Gacon, Adélaïde Couillard-Bach, Mathieu Besson, Maud Cittone, Juliette Gardé, Léane Kith, Colline Prestavoine, André Salles, Jean-Sébastien Tacher, Julien Reis, Robin Nicolas, Malika Mostefa-Sba et Alexandre Dewees. Et un grand merci à toustes celles et ceux qui nous accompagnent, d'une manière ou d'une autre (iels se reconnaîtront).



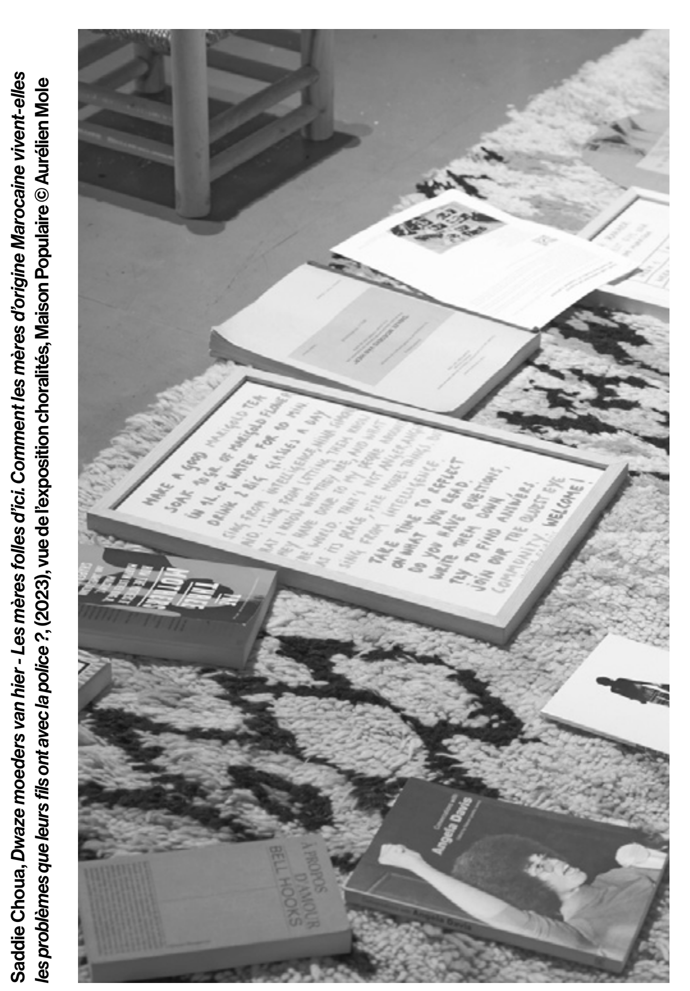

Maison Populaire · Montreuil.fr · seine-saint-denis le département · îledeFrance · Soutenu par Ministère de la Culture · TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France




Saddie Choua, *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici. Comment lire un tapis Marocain ?*, (2023), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole

Saddie Choua, *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici. Comment lire un tapis Marocain ?*, (2023), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole


Saddie Choua, *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici. Comment les mères d'origine Marocaine vivent-elles les problèmes que leurs fils ont avec la police ?*, (2023), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole



Saddie Choua, *Collection de vinyles*, vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole

ACTES DE LANGAGE



Sirine Fattouh, *From Algiers to Beirut, Lettre n°2* (2021), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole

11 March 1780
Jamaica Mercury newspaper
Portland, Jamaica

Run away, the 15th of June last, from Ginger-Hall Plantation, in St Thomas in the Vale, four creole Negro men, viz.: MAY, a short well made fellow, about 5 ft. high, by trade a carpenter. JOHN, a tall black fellow about 22 years of age. CUFFEE, yellow complexion, has an impediment in his speech. CUDJOE, a short, yellow fellow, with a big mouth and crooked legs. Also, LETTICE, a tall well made yellow wench; she wears a cross and passes for a free woman and says her and her husband, May, are going off the country to the Spaniards. The above Negroes are all marked I C (except Lettice) and mostly on the cheeks; they are all well known in Spanish Town and sixteen-Mile-Walk. It is suspected there are white people privy to their being run away, as well as old, infirm wenches about Mount-Olive Plantain Walk; Fecie's; and Mr. Cunningham's Mountain. The said fellow, May, is marked IC on both cheeks, and a piece cut off his right ear, which he endeavors to hide with a handkerchief. Also run away, on Sunday last, from the subscriber in Portland, a Negro man of the Mundingo country named CORNWALL, by trade a coppersmith, well known all over North-Side, marked on the right shoulder D W, he was seen on Monday near Annotto Bay, with three women and a fellow, all runaway, on their way to Ginger-Hall to join the rest, and will attempt to get off the island. Cornwall is a good canoe-man. It is hoped no master of any vessel will take them off. Whoever apprehends all or any of the above Negroes and secures them in gaol, on giving information to the Subscriber, shall receive two Pistoles reward for each; but whoever harbours or employs any of the said slaves, may depend on being prosecuted to the utmost rigour of the law.

DAVID WHITE

JJJJJerome Ellis, *Impediment is Information* (2021), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole



Saddie Choua, *Je crois qu'il y a une confusion chez vous. Vous croyez que moi je veux vous imiter. #FatimaMernissi*, (2017), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole



Saddie Choua, *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d'ici* (2023), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole

ACTES DE LANGAGE



Vue de l'exposition *choralités*, Maison Populaire © Aurélien Mole



Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra* (1987), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole



Charwei Tsai, *Hear Her Singing* (2017), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole



Saddie Choua, *Dwaze moeders van hier - Les mères folles d' ici, extraits d'entretiens*, (2023), vue de l'exposition choralités, Maison Populaire © Aurélien Mole

ACTES DE LANGAGE

ACTES DE LANGAGE



7 et 8 Juillet 2023

9bis, rue Dombasle, 93100 Montreuil - 01 42 87 08 68
www.maisonpop.fr | Entrée libre

Maison Populaire

VENDREDI 7 JUILLET

20H-22H30 - DISCUSSION/RENCONTRE

Sirine Fattouh & Leïla Saadna - *From Algiers to Beirut*

Cette discussion-rencontre prend comme point de départ l'échange vidéo au long cours *From Algiers to Beirut* des artistes Sirine Fattouh et Leïla Saadna, explorant les relations politiques, historiques, intimes et familiales qu'elles entretiennent avec leurs pays respectifs (l'Algérie et le Liban). Elles dialogueront avec **Mariem Guellouz** (sociolinguiste et performeuse, travaillant autour des pratiques langagières et esthétiques liées aux mouvements sociaux et militants du monde arabe et plus spécifiquement à la Tunisie). Projection du film *Dis-moi Djamila, si je meurs, comment feras-tu ?* (2019) de Leïla Saadna.

SAMEDI 8 JUILLET 15H-00H

15H-17H30 - WORKSHOP

Simon Asencio - *Ballades Infidèles*

Cet atelier de traduction autour des *Ballades en jargon* du poète Françoy Villon. Les *Ballades en jargons* sont formées de onze poèmes écrits au XVe siècle par le poète Françoy Villon et composés dans le parler des Coquillardxes, une communauté hors-la-loi* qui avait trouvé dans le vagabondage les moyens de subsister. Les Coquillardxes contournaient la langue médiévale pour communiquer entre elleux sans éveiller les soupçons. Les *Ballades en jargon* agissent comme des documents, scellant leur langue et leur vie dans des procédures poétiques, afin d'en assurer la préservation et la transmission. À ce jour, les *Ballades en jargon* conservent une part de mystère, ouvrant à de nombreuses interprétations sur la vie et l'identité des Coquillardxes et sur les liens du poète avec cette communauté. Certain·es voient dans les Coquillardxes une manifestation de sociabilité homosexuelle au Moyen-Âge. D'autres y voient une langue véhiculaire formée des multiples parlers de l'époque, ou encore la manifestation des premières formes d'exclusion par la privatisation des terres du capitalisme naissant.
Ces ballades soulèvent la question de l'altérité au sein d'une langue, remettant en cause l'unicité d'une langue et la similarité de celleux qui l'emploient. Elle nous invite à considérer la forme poétique non pas comme forme noble et élitiste, mais comme un outil commun, un véhicule entre des réalités sociales et politiques. Les participant·es se réuniront pour traduire collectivement ces ballades. All tongues welcome !

* La communauté des Coquillardxes est essentiellement connue par le biais de ces poèmes et de documents judiciaires. Les Coquillardxes opéraient principalement dans les États du duché de Bourgogne alors alliés de la couronne d'Angleterre. Cette région fait aujourd'hui partie de l'État français.

17H-20H ET 22H-00H, EN CONTINU - PROJECTION

Charwei Tsai - *Songs of Chuchepati Camp* et *Songs of the Migrant Workers of Kaohsiung Harbor*

Ces films sont réalisés en collaboration avec Tsering Tashi Gyalthang
Songs of Chuchepati Camp (2017) et *Songs of the Migrant Workers of Kaohsiung Harbor* (2018), forment la trilogie « Songs We Carry » avec *Hear her Singing*, visible dans l'exposition *choralités*.
Elle explore la dimension universelle du chant, présent dans les moments de tragédie ou de joie. Le chant est pensé par l'artiste comme outil de lutte collective, de résistance et d'espoir, porté par les voix de celles et ceux qui ne sont souvent pas entendu.e.s.
Songs of Chuchepati Camp : « Nous avons visité le camp de Chuchepati pour les victimes du tremblement de terre à Katmandou. Après avoir passé un certain temps dans le camp, nous avons décidé d'enregistrer des chansons chantées par les victimes de tous horizons, exprimant leur état d'esprit actuel. Certain·es ont chanté des chansons folkloriques népalaises traditionnelles, tandis que d'autres ont improvisé l'histoire de leur vie. En se concentrant sur les valeurs communes et le désir humain le plus simple - être libéré de la souffrance - on évite la rhétorique politique pour partager et donner de la visibilité aux expériences personnelles des personnes en quête de refuge. »
Song of the Migrant Workers of Kaoshiung Harbor : « Le long du port de Kaohsiung, où sont amarrés les bateaux de pêche taïwanais, se trouvent de nombreux travailleurs migrants originaires de divers pays. Beaucoup d'entre eux sont des jeunes hommes d'une vingtaine d'années et c'est peut-être leur première fois sur la terre ferme après un an ou deux à travailler au milieu de l'océan sans aucun contact avec le monde extérieur. Jusqu'à la fin de leur contrat, les navires sont leur seule maison et ce port leur seule terre. Nous les avons invités à partager des chansons de chez eux qui leur étaient familières au cours de leur long voyage à travers des terres et des eaux étrangères. Nombre d'entre eux ont exprimé les sentiments complexes liés au travail à Taïwan, notamment la solitude de la vie en mer et les difficultés qu'ils doivent endurer dans le cadre de leur travail. »

VENTE DE LIVRES DE 17H À 20H

DÈS 17H-00H EN CONTINU – INSTALLATION SONORE

Catherine Radosa - Rues de la Fraternité.e

Composée lors de la Nuit Blanche sur la place de la Fraternité à Montreuil, la pièce sonore et installation *Rues de la Fraternité.e* propose de déployer, d'interroger, de s'approprier, d'actualiser, de mettre en mouvement le mot « fraternité » et ce qu'il inspire et évoque.
Par la réalisation d'entretiens avec un ensemble de femmes rencontrées à Montreuil, Catherine Radosa compose une polyphonie de paroles et de témoignages recueillis, interrogeant les représentations et les alternatives à ce terme symbolique et genré. Au cœur d'une installation sonore, dix-sept voix prennent corps dans l'espace : celles de Roseline Rollier, Salika Sissoko, Mbassa Diarra de la Maison des femmes, celles de Gaëtane Lamarche-Vadel, essayiste et Anne Brunswic, écrivaine, membres de la CIMADE, Sophie Wahnich, historienne spécialiste de la Révolution française, Élisabeth Pelsez, magistrate, Bani Khoshnoudi, artiste iranienne, celles des lycéennes du Lycée Jean-Jaurès (Samiate N'Kounkou, Rania Biyen, Elisha Youetto, Amexiane Guillamo, Léa Khenchare et Kayliah Germany), d'une membre des Colleur·euse·s de Montreuil, de Sophie Jankowski des Murs à Fleurs et de D.
Catherine Radosa a également créé une composition visuelle de leurs paroles, apparaissant sur les grandes bannières accrochées sur la façade extérieure de la Maison pop.

19H – PERFORMANCE ET LECTURE

Rester.Etranger - *France au revoir*

Des auteur·ices de la famille Rester.Étranger présentent un affichage public et une lecture chorale d'un texte de Mohamed Bamba.
France au revoir est la revue en FLE de la famille Rester.Étranger. Sa saison éditoriale se meut hors scène, hors livre. L'écriture manuscrite semble être le motif principal, la langue française le lieu à habiter avec chacun·e ses langues maternelles, ses histoires de trajectoire, ses histoires de papiers, ses histoires chantées, imprimées, racontées.

EN CONTINU DÈS 19H - PERFORMANCE

Simon Asencio - *Bouillaque*

La rumeur a mauvaise réputation. Ces bruits qui courent, ces actes de parole collectifs apparemment sans auteur·ice et vraisemblablement insaisissables, documentent les dissonances d'un inconscient collectif. Mais le plus vieux média du monde - c'est ce qu'on dit - est aussi un mode de communication, qui, aux côtés du tract, du graffiti et des histoires permet d'échanger des informations de manière officieuse.
Vous croiserez une personne avec une casquette rouge avec un logo arc-en-ciel. Cette personne présente *Bouillaque*, une expérimentation textuelle qui se transmet de bouche à oreille, à la demande.

* Dans le parler languedocien une bouillaque peut signifier un racontar ou un·e raconteur·euse.

20H30 - PERFORMANCE

Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi - *Palimpseste géographique, négociations acoustiques, ou comment cacher un disque dans une réalité alternative ? Un tour dans l'histoire de contrefaçons, de la face A à la face B.*

Réalisée pour la première fois en 2022, la performance relate deux histoires : celle de l'évolution des supports d'enregistrements acoustiques et celle d'un chanteur dont le destin est marqué par des changements territoriaux et modifications de frontières des pays dans lesquels il résidait.

21H00 - PERFORMANCE

Saddie Choua & Saffina Rana - *Zami #Episode 4 The lost manuscript of Nawal El Saadawi / le manuscrit perdu de Nawal El Saadawi*

Explorant au travers de la musique et de la fiction documentaire la voix de femmes importantes et leur histoire, l'artiste Saddie Choua et la journaliste Saffina Rana proposent une performance sous forme d'entretien radiophonique. Après la sociologue Fatima Mernissi, l'architecte Lina Bo Bardi et la femme politique et militante Alexandra Kollontaï, Saddie Choua et Saffina Rana convoquent ici la présence de Nawal El Saadawi, écrivaine et psychiatre égyptienne, figure de l'émancipation des femmes dans le monde arabe. Les artistes proposent d'écouter les chansons qui auraient pu être les préférées de Nawal El Saadawi et partagent des anecdotes, histoires et rencontres possibles de sa vie.

22H - KARAOKÉ

Sængbõk, karaoké collectif et festif

Une proposition de Simon Asencio, avec les contributions musicales des intervenant.e.s du festival et de l'équipe de la Maison pop.

BAR ET RESTAURATION EN CONTINU DÈS 17H.


















ACTES DE LANGAGE

Festival

choralités

7 et 8 juillet 2023, Maison Populaire, Montreuil

Pensé comme un prolongement de l'exposition *choralités*, la Maison Populaire a proposé un festival de deux jours autour de la parole collective, des langues dissidentes, du chant contestataire, de la fiction politique et de la résistance poétique. La puissance de la voix et le pouvoir des mots y ont été pensés comme des matières libératrices, agissantes sur le réel et partageables avec toustes. Imaginé par simona dvorak et tadeo kohan, commissaires en résidence avec les artistes et intervenant.e.s invité.e.s, le festival choralités a invité le public dans les jardins et espaces de la Maison pop les 7 et 8 juillet, à la découverte d'un programme de performances, projections, discussions, installations sonores et ateliers participatifs.
Avec la participation de Simon Asencio, Saddie Choua et Saffina Rana, Famille.Rester.Etranger, Sirine Fattouh, Mariem Guellouz, Catherine Radosa, Leïla Saadna, Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi et Charwei Tsai.

Rester.Etranger, *France au revoir*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © Maison Populaire

ACTES DE LANGAGE

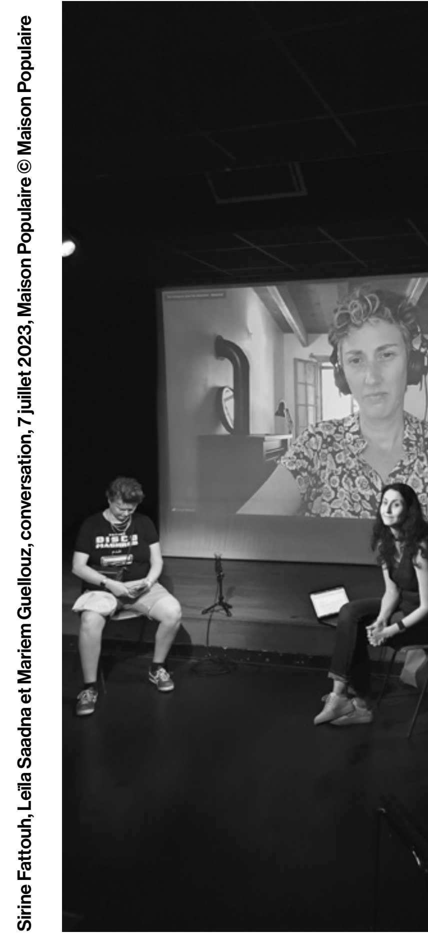




Rester.Etranger, *France au revoir*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © Maison Populaire



Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e*, installation, 8 juillet 2023, Maison Populaire © Maison Populaire



Sirine Fattouh, Leila Saadna et Mariem Guellouz, conversation, 7 juillet 2023, Maison Populaire © Maison Populaire



Simon Asencio, *Bouillaque*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © tadeo kohan



Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi, *Palimpseste géographique, négociations acoustiques, ou comment cacher un disque dans une réalité alternative ? Un tour dans l'histoire de contrefaçons, de la face A à la face B*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © simona dvorák

ACTES DE LANGAGE



Saddie Choua & Saffina Rana - *Zami #Episode 4 The lost manuscript of Nawal El Saadawi / le manuscrit perdu de Nawal El Saadawi*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © Maison Populaire



Saddie Choua & Saffina Rana - *Zami #Episode 4 The lost manuscript of Nawal El Saadawi / le manuscrit perdu de Nawal El Saadawi*, performance, 8 juillet 2023, Maison Populaire © simona dvořák



Simon Asencio, *Ballades Infidèles*, workshop, 8 juillet 2023, Maison Populaire © tadeo kohan



Charwei Tsai - *Songs of Chuchepati Camp*, projection, 8 juillet 2023, Maison Populaire © simona dvořák

ACTES DE LANGAGE

Sirine Fattouh
Leïla Saadna
Mariem Guellouz

From

Algiers to Beirut

Discussion-rencontre entre Sirine Fattouh, Leïla Saadna et Mariem Guellouz (sociolinguiste et danseuse/performeuse, travaillant autour des pratiques langagières et esthétiques liées aux mouvements sociaux et militants du monde arabe et plus spécifiquement à la Tunisie).

Pauline Gacon: Bonsoir et bienvenue à la Maison populaire, je suis Pauline Gacon, la directrice de ce lieu. Nous avons le plaisir, depuis le mois de janvier, d'accueillir en résidence deux commissaires d'exposition assez exceptionnels, Simona Dvorák et Tadeo Kohan. À l'occasion de leur cycle *Actes de langage*, iels ont imaginé une programmation d'expositions et d'événements associés, et ont invité de nombreux artistes passionnants. Vous avez pu voir l'exposition *choralités*, et vous participez à présent au festival qui vient clore cette exposition. Je leur donne la parole, afin qu'iels nous parlent des très belles choses qu'iels ont imaginées pour ce week-end.

tadeo kohan : Pour vous le situer en deux mots, le cycle *Actes de langage* vient de l'idée de réfléchir à la langue comme à un moyen de transformer la société, le monde et la réalité. Nous avons imaginé trois expositions autour de cette problématique. La première partait de la question de l'archive, et de la façon dont cette dernière peut être lue sous différents angles, politiques ou médiatiques. La deuxième exposition s'appelle *choralités*. La choralité est l'idée d'un groupe dont chaque voix individuelle est propre, mais qui, une fois réunies, forment une parole collective et permettent ainsi de créer une nouvelle histoire. C'est l'inverse du chœur, dans lequel tout le monde parle d'une seule voix. Dans le cadre de cette exposition, nous avons imaginé ce festival qui s'appelle également *choralités*. Demain, il y aura plusieurs interventions, des ateliers, des performances, un karaoké…
C'était important pour nous d'ouvrir le festival ce soir en invitant des artistes lié·e·s à l'exposition. Nous avons souhaité proposer à Sirine et à Leïla de participer à un échange avec Mariem, pour parler de leur travail vidéo. Ce dernier est également présenté dans l'exposition, et il est selon moi essentiel dans ce projet.

simona dvorák : Cette vidéo, *From Algiers to Beirut*, est le point de départ de cette discussion. C'est une correspondance vidéo entre Leïla Saadna et Sirine Fattouh, un travail extrêmement beau et doux, très intime aussi. Nous avions justement envie de prolonger cette intimité, et cette réflexion qui touche différents registres politiques dans leurs contextes précis, ceux du Liban et de l'Algérie. Partant de cette volonté, Mariem est avec nous ce soir pour prolonger ces réflexions. Nous allons leur laisser la parole, puis nous allons regarder un film de Leïla. Je vais rapidement vous présenter leurs biographies pour vous introduire ces trois artistes et chercheuses. Mariem Guellouz, qui est aussi socio-linguiste et danseuse/performeuse, s'intéresse aux pratiques langagières et esthétiques liées aux mouvements sociaux et militants du monde arabe et plus spécifiquement de la Tunisie. En tant qu'artiste performeuse, elle travaille sur la construction sociodiscursive du corps des artistes arabes et musulman.es par les discours nationalistes, coloniaux et postcoloniaux, en revenant également aux archives et aux textes orientalistes.
Sirine Fattouh, qui est là avec nous en visio depuis sa résidence au Canada, est une artiste visuelle, féministe, chercheuse et motarde. Son travail polymorphe s'est concentré sur la représentation de l'histoire et de la mémoire des gens à travers différents médias, en partant de ses propres souvenirs et des témoignages d'autres personnes. Sirine explore la relation complexe à son pays d'origine, le Liban, et les conséquences des conflits et des guerres dans la vie quotidienne des gens.
Enfin, Leïla Saadna est autrice, réalisatrice de films documentaires, artiste visuelle et cheffe opératrice. Elle vit et travaille entre l'Algérie et la France. Ses films traitent de manière poétique de l'exil et des luttes des personnes impactées par la migration, autant que des résistances des femmes et des personnes minorisées dans des contextes africains ou diasporiques.

Mariem Guellouz :
« Chère Leïla, chère Sirine. Je vous adresse cette lettre aujourd'hui, d'ici de Paris. À Alger, à Beyrouth, à Tunis, à Montréal, tels des bras ouverts pour accueillir vos œuvres et tisser à travers elles nos paroles de femmes, amies. Il y a à peine un mois, je me suis mariée. Eh oui, qui l'aurait cru? Je pense que c'est ton mariage, Sirine, qui m'a donné un peu envie. Contrairement à toi, le mien n'est pas forcément un acte explicite de résistance, comme le dit Leïla. Il est même très banal et classique, même s'il détient lui aussi, par ses détours, ses propres formes de subversion. Leïla a adressé sa lettre d'Alger à toi et à ta femme Nour. J'ai eu la chance d'assister à ce beau mariage si émouvant, si puissant auquel Leïla n'a pas pu être présente car bloquée à Alger à cause du Covid. Sirine, tu adresses ta lettre à Leïla, ton amie de toujours, ta complice d'Alger avec qui tu partages un parcours de vie entre Alger et Beyrouth, qui retrace les joies et les désillusions de cet espace qui nous unit toutes, le monde arabe. L'histoire de nos pays, de nos univers qui nous façonnent et nous réunissent dans une communauté de pratiques et de destins. Vous aviez vécu toutes les deux en France, l'une d'un père algérien, d'une mère française, et l'autre de parents libanais fuyant la guerre civile. Alger n'est pas Beyrouth, mais vos deux villes se croisent dans vos regards, en miroir de vos déceptions et de vos désirs. Depuis Tunis, je vous regarde et à travers l'écran, je découvre dans ces récits mémoriels, ce qui vous tisse et vous lie. Voici trois temps pour penser ensemble ce tissage. Temps un: la spatialisation. L'exil, le revers de l'exil, les allers retours, l'ici et le là bas. Vous traversez toutes les deux la ligne et vous ne vous intéressez ni au commencement ni au point d'arrêt. Nomades entre vos deux pays, vous avez aussi en tête vos privilèges de liberté de circulation, privilèges refusés à tant d'autres, hommes, femmes, enfants. Vous traversez ces espaces entre le nord et le sud, selon les cycles et

ACTES DE LANGAGE

les parcours. Leïla, tu as décidé, comme Sirine, de rentrer en 2016 vivre à Alger. Tu as attendu deux ans avant de travailler, de filmer les femmes. Tu voulais t'imprégner, comprendre d'abord. Et j'entends, j'écoute la fragilité du retour dans les sonorités de ta langue algérienne. Ta voix dit la vulnérabilité d'une spatialité mouvante qui rattache chaque son à ces allers-retours. Dans ta lettre, Leïla, les femmes parlent d'amour, de comment aimer selon les espaces. Une voix nous interpelle sur les possibilités d'aimer, un amour régulé par les appareils idéologiques de l'État, qui décide qui doit-on aimer et comment doit-on aimer. Ici, dit elle, on doit aimer caché.e.s. Ici, dit elle, on doit réinventer l'amour. Ici, dit elle, c'est un amour pimenté. Ici, dit elle, c'est un amour qui met en péril. La caméra est fixe. Le ton émouvant en est, ma chère Leïla, suspendue au rythme du lever du soleil. Comment ne pas avoir en tête le récit de survie de Shéhérazade, tant folklorisé, orientalisé, à qui on a confisqué la puissance émancipatrice? *La voix de ces femmes raconte une contre-Shéhérazade, un contre-récit. Celui d'un amour façonné par une spatialité. Se cacher, être attentif, être vigilant.*

Puis il y a la peur. Nous connaissons toutes cette peur, la peur de la répression, la peur de la dictature, la peur de l'humiliation, la peur de la violence patriarcale, la peur des parents, la peur de décevoir. La peur fait partie de nous. Elle nous ronge de l'intérieur, nous, les femmes arabes, ayant vécu ou vivant des dictatures, des guerres civiles, des lois patriarcales. À l'aube de la révolution tunisienne, un slogan m'avait beaucoup marqué : « Plus jamais de peur après aujourd'hui ». Leïla, Sirine, vos lettres transcendent la peur. Elles donnent à voir la force. Vous confrontez la peur, vous lui adressez une puissance d'agir, vous la retournez. Les voix des femmes qui, malgré tous les dangers, se laisse emporter par l'amour et la passion. Confronter un état, un père, une famille. Vos lettres parlent de vos parcours au travers de la peur, où vous tressez des récits de courage. Sirine, à Saint-Julien-en-Genevois, tu nous invité.e.s à suivre la déambulation de cet homme beau, élégant, digne. Une promenade lancinante, vulnérable, un son qui se répète et qui lui échappe. Il marche, il marche, s'arrête, dit bonjour. Un quotidien fait de gestes lents, simples, si fragile et si élégant. Un père filmé déjà en 2005 dans sa ville, Beyrouth. Dans « Temps mort », tu filmais déjà ton papa qui ne reconnaît plus son centre-ville, où il détenait sa librairie. Et là, il l'avait perdu. Deux spatialités différentes, deux temporalités décalées de pratiquement quinze ans, mais une même réalité: celle de la guerre, de l'exil, celle de la confrontation. Tu t'assois face à lui et dans ce calme qui dérange, qui nous interpelle, tu lui parles de ton mariage. Comment ne pas être émus.e.s *par cette conversation si intime? Comment ne pas être submergé.e.s par des sentiments contradictoires? Respecter ce père qui ne rejette pas, mais qui ne tolère pas? Qui respecte, mais qui ne bénit pas. Bon, je m'arrête un moment d'écrire cette lettre car je suis submergée par beaucoup d'émotion. Et puis, c'est une très bonne excuse pour aller me jeter sur ce banana bread qui me guette depuis des heures. Je reviens.*

Temps deux : la corporalité, la vocalité. Je repense à la fragilité de ton papa, Sirine. Son corps, sa démarche, son rapport à la machine qui traduit sa voix, son sourire. Je me sens si proche de lui. Je le comprends. La présence-absence des corps me trouble. Vos lettres dévoilent ce jeu de présence, absence des corps, un corps dit, raconté, conté au travers d'un souvenir, d'une odeur. L'odeur trace du corps absent. Le corps est dit dans les mots doux. Le corps est dit dans ses mots, sa souffrance de ne pas pouvoir être touchée. Effleurer furtivement une main devient un acte de subversion absolu. Chercher le corps de l'autre pour mieux le déguster. Sirine, on le sait, tu ne fais pas dans la demi-mesure. Je t'avoue. J'avais un peu peur en te voyant face à ton père. Mais te voir dans ce duel, dans ce face à face, cette discussion si calme, si puissante, nous capte. Et c'est sûrement vos voix, vos sonorités libanaises qui nous attirent. On a envie de venir vers vous, vous rejoindre. Tu as su nous inviter à cet intime sans exhiber, sans exposer, mais dans cette simplicité toute calme. On vous entend, on ne juge pas, on comprend.

Temps trois, la mémoire, la transmission. Qu'est ce qui reste? Un récit. Une odeur? Une sensation ? Finalement, qu'est ce qui reste, une œuvre? *Qu'est ce qui reste d'une histoire familiale? Le récit de ta grand mère? Le récit d'une possible belle mère? Le récit d'un père à qui on a confisqué son centre ville et son architecture? Qu'est ce qui reste d'un amour fini? Qu'est ce qui nous reste de l'enfance? Qu'est ce qui reste d'une guerre civile? Perdu, gagné. Leïla, je vois ta silhouette dans l'ombre de l'aube algéroise. Et je pense à ton beau sourire. Je pense à cette fête chez Fatma et je te vois chanter, danser, heureuse. Je pense à ces chants de lutte et d'amour toujours présents dans nos moments de joie. Ta lettre à Sirine me trouble. Les voix de ces femmes maghrébines me touchent, elles résonnent en nous, nous enveloppent, Elles traversent les espaces, tissent des histoires qui nous ressemblent. L'amour, c'est la musique. Ta lettre engage nos sens et nos sensorialités à travers une parole simple, sans prétention. Les voix féminines rappellent la difficulté, sans pleurnicher. Elles ne sont pas victimes, elles agissent, résistent et luttent. Vos lettres vidéo capturent ce qui échappe. Des femmes qui résistent au quotidien, réinventent les manières d'aimer en temps de répression, le corps d'un père qui vieillit tout en restant digne et humble. Un père qui nous enveloppe par sa pudeur. La trace des odeurs qui ont bercé nos enfances, les décors des vieilles maisons. La mémoire est travaillée dans vos vidéos, dans ces traces qui nous touchent, nous marquent. Les allers retours de l'enfance. Quitter un pays au milieu d'une guerre civile, quitter un amour, être quittée. Filmer la porte d'une maison familiale. Filmer la voix d'une femme abandonnée par son mari. Filmer la voix des femmes qui parlent d'amour. Filmer une promenade fragile.*

Avec nos physiques si différents, nos rapports à la langue arabe si différents, nos parcours si différents, ce monde arabe nous relie en un destin commun. Je revois la vidéo de Sirine, « Temps mort », filmé à Beyrouth, en 2005. Je revois la vidéo de Leïla, « Dis-moi Djamila, si je meurs, comment feras-tu ? ». Je revois la vidéo de Sirine, « Perdu/Gagné », et ces femmes qui parlent de guerre. Je réécoute la lettre de Leïla à Sirine. La voix de Cheikh Hosni est mélancolique.

Je dois finir cette lettre, mais j'ai encore beaucoup d'idées en tête. Je vous les adresse alors un peu en vrac. D'abord revenir avec vous sur les trois temps choisis pour parler de vos œuvres. La spatialité et la circulation des pratiques et des discours, des possibles et des interdictions de mouvement entre des villes et des pays différents. La corporalité et la vocalisation. L'enchevêtrement des voix en une polyphonie féministe et féminine, les sensorialités, le goût du corps, son odeur, ses rythmes, son vieillissement, ses jouissances, ses peurs. La mémoire et la transmission. Ce qui reste, ce qui se perd. Perdu, gagné. Vos voix, celles des femmes, celles des parents, la mienne, celle des absentes sont toutes présentes en une forme d''intertextualité qui actualise les voix virtuelles en une multitude polyphonique, une choralité. L'absence de certains corps, ceux des disparus de la guerre, ceux des morts, ceux de celles qui se cachent pour aimer. Les corps blessés et les corps aimant et performés par les voix. La parole dans cette darija mélangée elle-même, fragilité fragilisée. Performer les rapports au corps. Comment le dire ? Y a-t-il des mots pour le dire ? Ton père, Céline se cache derrière les mots. Est-il possible de le dire ? Face au difficile à dire, il y a le jeu, le contournement, l'humour, l'invention langagière ou le silence. Le pouvoir des mots se niche parfois aussi dans le silence. Vos œuvres donnent voix aux autres, donne voix à ceux et celles qu'on n'entend pas ou peu. Elles évoquent les enchevêtrements entre politique et poétique. Elles ne règleront aucun problème. Et ce serait un contre sens que de penser la performativité comme une parole magique. Mais elle ouvre des pistes. Des pistes de départ que je pose ici en tant qu'invitation à une réflexion collective et amicale. Leïla, Sirine, parler de l'intime et des productions subjectives, c'est s'inscrire dans un positionnement politique et éthique qui nécessite certaines précisions. Par exemple, rappeler que les lois qui pénalisent l'homosexualité au Maghreb sont des lois qui datent de la période coloniale. Ce sont des lois héritées de la législation française dans ces pays. L'homophobie n'est pas une spécificité de nos pays. Elle existe partout. Elle traverse les espaces, les classes et trouve sa place dans toutes les langues, les familles, les univers. En effet, tout en étant dans ce combat pour la dépénalisation, nous refusons toute forme d'islamophobie et de racisme au nom de ces luttes ou qui prennent comme prétexte ces luttes. Enfin, la lutte pour la liberté individuelle dans nos pays ne peut se penser que dans son lien avec les dominations raciales, coloniales, sociales et capitalistes. Vos vidéos-lettres sont des archives qui retracent des parcours de vie et des chorales de voix, de goût, de toucher et d'odeur. Je sais que je dois, et cette fois-ci pour de bon, finir cette lettre. Mais j'ai encore le bruit des oiseaux, des mouettes qu'on entend beaucoup dans ta lettre, Leïla. Je les entends à nouveau. Ça m'évoque le Cantique des oiseaux, ce livre écrit au XII[e] siècle par un auteur persan. Donnant voix aux oiseaux qui deviennent dans ces poèmes une métaphore de l'âme en quête de L'être suprême, une recherche spirituelle, mystique de soi et de l'être. Les oiseaux doivent traverser plusieurs vallées pour arriver à la quête de l'être. Celle du désir, de l'amour, de la connaissance, de la plénitude, de l'unicité, de la perplexité, du dénuement, de l'anéantissement. Les oiseaux partent dans cette quête de soi, se perdent, meurent. Mais certains finissent par revivre et par survivre. Ces chants d'oiseaux annoncent l'amour, la recherche, la quête infinie, un miroir de nos parcours de femmes voyageuse dans une quête éternelle de l'autre et de soi. »

Leïla Saadna : C'est très fort Mariem, et je te remercie pour cette lettre, pour la forme aussi que tu lui a donnée.

Sirine Fattouh : J'ai aussi été très touchée par ta lettre, et par la lecture que tu en a faite. Ce qui me parle forcément, c'est le troisième point sur la question de mémoire, que j'aborde dans mon travail technique et artistique. Mais je te laisse nous orienter dans ce dialogue.

Mariem Guellouz : Sirine, tu pourrais déjà nous parler de la première vidéo, où tu filmes ton père en 2005. Je te laisse expliquer comment le centre-ville de Beyrouth a été complètement transformé et détruit. Et cette visite du centre-ville, avec ton père qu'on voyait déjà à l'époque, pourquoi le choix de la filmer à nouveau, cette fois-ci pas à Beyrouth mais à Saint-Julien?

Sirine Fattouh : *Temps morts*, C'est une vidéo que j'avais réalisée avec Leïla. À l'époque, nous étions en fin de cursus à l'école des Beaux Arts de Cergy. Je voulais interroger mon père sur les questions de la mémoire et de la guerre. Mon père détenait dans le centre ville de Beyrouth une petite librairie qu'il avait achetée à son père et dont nous avons été déshérité.es, comme la plupart des ayants-droit du centre ville, par l'ancien Premier ministre, assassiné en 2005. Le centre ville a été réaménagé dès la fin de la guerre civile, à partir du début des années 90, pour devenir une sorte de lieu assez élitiste, alors que c'était auparavant un lieu plutôt ouvert, avec des marchés populaires où tous.tes les Libanais·e·s, toutes les communautés se retrouvaient. Différents historiens et historienne libanais.es disaient que la destruction du centre ville avait été orchestrée par certain.es politicien. nes, pour qu'ils puissent s'en emparer à la fin de la guerre civile et le privatiser. Avec ce contexte pour point de départ, j'ai filmé mon père dans le

centre ville de Beyrouth, en l'interrogeant sur cette librairie qu'il a perdue, sur les conséquences de cette reconstruction, etc. Mais c'était avant tout un besoin de lui parler de choses dont nous ne parlions pas et dont nous ne parlons toujours pas, c'est-à-dire de la guerre civile, mais aussi de son départ, puisque mon père a quitté très tôt le Liban et s'est installé pendant 30 ans en Arabie Saoudite. Il me révélait dans la vidéo qu'il y avait eu un massacre près de chez lui, dans un parking qui lui avait appartenu à l'époque, et que ce massacre avait été l'une des raisons pour lesquelles il n'avait plus voulu vivre au Liban. Mais pourquoi le filmer quinze ans plus tard, et à Saint-Julien? Un peu avant la guerre de 2006, mes parents ont de nouveau quitté le Liban et se sont installés dans ce petit village où nous avions déjà émigré entre 89 et 93, et où il y avait une grande communauté de Libanais.es, de Syrien.nes, d'Arabes du Moyen-Orient. Et cette vidéo est venue comme une évidence, parce que mes parents avaient refusé de venir à notre mariage. Au moment où nous avons fait l'entretien dans le parc, mon père ne savait pas de quoi nous allions parler. Je lui ai seulement dit que je voulais l'interviewer et je ne savais pas comment il allait réagir, ni comment j'allais moi-même réagir face à face à la caméra. C'est venu comme une réponse à Leïla, à sa lettre sur l'amour et sur l'impossibilité de vivre une relation amoureuse dans nos pays respectifs quand on est homosexuel, lesbienne, trans, etc. Mais la situation est différente entre l'Algérie et le Liban.

Leïla Saadna : Oui. Dans ma lettre, les personnes ne disent pas que c'est impossible, il y a des voix diverses. Pour parler de cette lettre que je t'avais envoyée, c'est vrai qu'il y avait le prétexte de ton mariage auquel je ne pouvais pas assister, puisqu'à l'époque les billets étaient chers, et que nous étions encore en pleine crise sanitaire.
Sirine et moi, nous nous connaissons très bien depuis 2004. Or nous nous sommes rendu compte qu'en 2016, nous avions décidé toutes les deux, à une époque où nous n'étions pas en contact, de partir vivre dans nos pays d'origine: Sirine à Beyrouth, et moi en Algérie. Je n'y avais jamais vécu au préalable, moi je suis née à Vitry-sur-Seine. Nous avons trouvé ça intéressant, cette simultanéité de décision. Même si nous avions des histoires de vie très différentes, pour Sirine comme pour moi, c'était une décision très forte. Pour moi ça l'était parce que j'avais vraiment besoin que ce pays ne soit pas juste le pays de mon père, mais que ça devienne mon pays, mon expérience de vie, que je puisse aussi y rencontrer des groupes féministes et LGBTIQ+. Pour que je n'y aille plus uniquement pour voir ma famille, et que je m'émancipe de ce rapport que l'on a souvent quand on est enfant de l'immigration coloniale et postcoloniale, avec tout ce qu'il a de déchirant lorsqu'on n'a pas grandi suffisamment avec les siens. J'ai ainsi eu, à un moment, ce besoin de devenir adulte face à ma famille et face à l'Algérie, d'y vivre ce que j'avais à y vivre. J'y ai finalement vécu pendant sept ans.
Pour revenir à notre projet, nous discutions du fait que nos pays avaient des parallélismes au niveau socioculturel, économique et politique. Par exemple, en 2019, nous avons vécu le Hirak algérien dans lequel j'étais très investie, et quelques mois plus tard, il y a également eu une forme de révolution au Liban. Il y avait une crise économique aussi, et une grande instabilité politique. La forme de la lettre vidéo nous a intéressées puisqu'on ne pouvait pas aller, moi au Liban, elle en Algérie, durant cette crise politique.
Et voilà que Sirine s'est mariée. J'avais envie d'être là, mais c'était impossible, et je me suis dit que j'allais lui faire un cadeau : cette première lettre. Je ne voulais pas écrire une lettre désespérante, parce que j'aime montrer la complexité des questions sur lesquelles je travaille. Le cliché, c'est de penser qu'être homosexuel.le en Algérie, c'est la folie totale, c'est l'impossibilité de vivre. Pour beaucoup de mes ami.es homosexuel.les qui vivent en Algérie, c'est difficile mais il y a aussi des choses très belles.
Dans cette première lettre, j'avais envie de faire ressentir notre vie à Alger. Alors, j'ai pris mon petit enregistreur et j'ai commencé à discuter avec les copain.es de ce que signifiaient pour eux le mariage, l'amour, des mots de l'amour en arabe, des manières d'exprimer un amour non hétérosexuel. J'ai récolté beaucoup de témoignages. Ce que j'aime beaucoup, dans ce processus vidéo, c'est que nous aimerions en faire plusieurs, et que nous nous entraînons l'une et l'autre à certains endroits.
Sirine m'a sortie du confort de ma première lettre, qui abordait certains thèmes sans vraiment aller dans la gueule de la bête. Or, dire notre homosexualité, ce n'est pas juste dire notre sexualité, c'est aussi affirmer que l'on n'appartient pas à ce monde de la normalité, qu'on le refuse, que l'on construit autre chose dans nos vies et que l'on a le droit d'exister. Finalement, c'est dire que cette existence-là, elle est politique. Et réussir à le dire à quelqu'un qu'on aime, qui plus est à une figure paternelle, c'est quelque chose de très fort parce qu'il reste toujours cette ambiguïté dans nos familles, celle de savoir mais de ne pas dire, d'aimer, « mais quand même ». Ce « mais » peut aller très loin, il peut être dur et violent. J'ai été bouleversée quand j'ai reçu la lettre, tu le sais. Ma troisième lettre ira vers ces questions-là, en rapport à ma propre histoire, en rapport aussi au fait que j'ai envie de travailler à nouveau avec mes ami.es d'Alger. Parce que je ne sais pas pourquoi j'ai commencé à les emmener dans cette aventure, et que je crois que ça va continuer encore un peu.

Mariem Guellouz : Ce que je trouve très intéressant et ce qui m'a particulièrement touchée, c'est que ça ne tombe pas dans la pleurnicherie. C'est très important de garder cette dignité-là puisqu'aujourd'hui, pour les artistes arabes - on l'a vu beaucoup après les révolutions-, il y a une injonction à venir pleurnicher sur les scènes européennes. Il y a des thématiques que certain.es programmateur.ice.s attendent. Et garder cette émancipation et cette dignité me semble très politique et important. Présenter une œuvre avec toutes ces dimensions sensibles -ce n'est pas un discours politique que vous présentez, c'est une lettre vidéo-, c'est intéressant. Cependant, en sachant que vous êtes des femmes très engagées politiquement, on pourrait se demander comment articuler un peu plus la dimension politique avec le travail sur l'intime, notamment sur les points de la question coloniale et de l'existence de ces lois. À un moment donné, Sirine, tu provoques un peu ton père en disant qu'en Europe tout va bien. Mais je sais bien que tu sais que tout ne va pas bien en Europe, sur ces questions-là.

Sirine Fattouh : Sur la question de l'Europe, c'est vrai que je le provoque, mais je reprends aussi son discours. C'est quelqu'un qui a été élevé pendant le mandat français. Il m'en parlait beaucoup et pour lui, l'exemple d'émancipation, ça avait toujours été l'Europe. Et c'est pour cela que je lui dis, à un moment donné, que tous les exemples de positif qu'il me donne sont tournés vers l'Europe. Partant de ça, je le provoque en lui disant qu'en Europe l'homosexualité est acceptée, alors qu'on sait très bien qu'en France aussi beaucoup de personnes souffrent de la non-acceptation de l'homosexualité par leurs familles.
Je me souviens avoir dit il y a quelque temps que j'ai été moi-même colonisée, dans ma manière de penser, de réfléchir et de parler aussi, puisque je parle très bien l'arabe mais que je ne l'écris pas et que je le lis très mal. D'une certaine manière, je suis ainsi conditionnée par la langue coloniale qui s'est sont imposée lors du mandat français au Liban comme celle de l'élite.

Leïla Saadna : Au départ, le projet n'était pas de parler de notre homosexualité et de ce que c'est que d'être homosexuel.le dans les pays d'où nous venons et où nous vivons partiellement; mais il s'est avéré que ça a été dans cette direction-là. Et je trouve ça très intéressant parce ça croise des questionnements que j'ai depuis un certain temps, comme par exemple le fait qu'en Algérie, il y a très peu de productions artistiques, documentaires ou textuelles qui parlent de la communauté LGBTIQ+. Il y en a beaucoup moins, par exemple, qu'au Maroc ou qu'en Tunisie. Il y a peut-être un film, نسيبي, *N'sibi*, *Le beau frère*, dont le personnage principal est un homme homosexuel. C'est un film qui reste bourré de clichés, même s'il a le mérite d'exister, d'avoir été diffusé en Algérie et d'avoir été montré au festival d'Oran. Il y a quelques rares exemples en littérature, mais nous n'avons pas quelqu'un comme Abdellah Taïa, par exemple. Et c'est très étonnant car en Algérie, il y a beaucoup de personnes de la communauté. J'ai l'impression que nous avons énormément d'histoires à raconter qui n'ont pas été racontées. Les rares choses qui ont été racontées, soit elles sont pleines de clichés, soit elles sont des insultes, soit elles sont complètement dramatiques parce qu'elles sont racontées par des personnes de la communauté qui travaillent principalement à essayer de faire du plaidoyer auprès des ONG, des ambassades étrangères. Il y a même un rapport qui a été publié avec des témoignages dramatiques de personnes de la communauté LGBTIQ+, mais qui se sont révélés avoir été en partie inventés.
Nous nous sommes rendu.es compte que nos histoires, elles, n'existaient pas sans leur complexité, avec leurs moments d'acceptation, de reconnaissance et leurs moments de rejet ; avec leurs moments de violence, mais aussi leurs moments d'amour. Pourtant, nous existons dans cette société, même si cette existence n'est pas facile, qu'il y a des lois homophobes et que c'est important de les dénoncer et d'en retracer l'historique et les origines coloniales. Et puis, après avec le Hirak, il y a quand même beaucoup de choses qui se sont passées dans les mouvements féministes qui ont rejoint les mouvements LGBT. J'essaye d'articuler ces choses invisibilisées, de les raconter dans leur complexité, dignement aussi, pour que petit à petit, ça prenne une ampleur politique et de résistance. Je dois dire que j'ai demandé à ce que ce ne soit pas pas mis sur les réseaux sociaux, parce que je sais que c'est ce n'est pas facile de parler librement d'homosexualité quand on a envie de vivre en Algérie. Il y a toujours des manières de se protéger.
Dans ta présentation, tu parlais uniquement de femmes. Mais moi, dans ma lettre, je mentionne aussi des hommes. Mais ils sont de ceux qui remettent en question le modèle masculin et toxique de l'hétéropatriarcat. Je trouve cela intéressant parce que cela a à voir avec ce qui se déconstruit par l'existence même de nos corps.
Je voulais aussi rajouter que nous ne sommes pas juste le monde arabe. Nous sommes aussi le monde amazigh, et le monde africain.

Mariem Guellouz : Ça, c'est une autre histoire. Quand je dis monde arabe, j'en parle en tant qu'entité géopolitique.

Leïla Saadna : Oui, mais on nous enferme constamment là-dedans, en Algérie.

Mariem Guellouz : Mais je ne parle pas ici d'identité, je ne parle pas de langue. Je parle simplement d'une entité géopolitique qui va de tel point à tel point, qui est reconnue aujourd'hui comme étant le monde arabe et qui fait qu'à Alger, à Tunis, en Arabie saoudite ou au Liban, on peut partager un même parcours et un même destin. Et aujourd'hui, vue l'arabophobie existante, j'aime beaucoup employer ce terme, parce qu'avec l'islamophobie très prégnante, le mot « arabe » devient vecteur de tension. Ça permet aussi de sortir de ce qui nous sépare, d'aller au contraire vers ce qui nous réunit. C'est aussi ça qui est beau aussi dans vos lettres, sans pour autant oublier, bien évidemment, l'importance de la culture amazigh.
En évoquant la question arabe, je crois qu'on ne peut pas, de manière éthique et politique, ne pas évoquer ce qui se passe actuellement en France au sujet la place des hommes, notamment après la mort du jeune Nahel. C'est vrai que j'ai fait exprès de dire « les femmes » dans ma lettre parce qu'on utilise souvent « les droits des hommes » comme un terme générique, un neutre qui inclut les femmes. À rebours de cela, j'aime utiliser « les femmes » comme un neutre qui inclut les hommes.
Mais je crois que la complexité, justement, d'un point de vue féministe, -qu'il soit décolonial, périphérique ou décentré, disons, pour ne pas dire les mots qui

ACTES DE LANGAGE

fâchent-, c'est aussi de penser la place des hommes racisés. Il faut la penser en France, où ils sont victimes de violences institutionnelles, policières et de racisme ; mais aussi dans nos pays où ils sont victimes de précarité, de pauvreté et de violence. Dans cette perspective, je trouve la fragilité du père de Sirine intéressante, lui qui a été victime de la guerre civile, de l'horreur puis de l'exil.

Leïla Saadna : Je suis tout à fait d'accord avec toi et là-dessus. J'y pense aussi beaucoup en voyant la lettre de Sirine : c'est très beau, quand tu parles des corps et de la manière dont les corps habitent l'espace. Les corps qui ne sont pas normés ont une résonance politique. Mais je trouve aussi que la manière dont tu filmes ton père, qui est un homme âgé qui a traversé les souffrances de l'exil et de la guerre, c'est très fort aussi en terme de rapport au corps.

Mariem Guellouz : Et je pense à une série de de podcasts sur France Culture, réalisée par Hajer Ben Boubaker, « Lutte des travailleurs arabes en France », qui retrace aussi la lutte de tous ces hommes arrivés pendant la période postcoloniale dans les années 60, et la manière avec laquelle ils ont dû se constituer en tant que travailleur, en tant qu'ouvrier. Ce qui m'intéresse beaucoup, ce sont ces liens que l'on peut faire sans tomber dans une forme de féminisme un peu mainstream. Mais c'est aussi de penser que l'homme arabe aujourd'hui est lui-même une victime. Il faut nous penser, -nous en tant que féministes, vous, en tant que femmes lesbiennes, dans cette complexité de cette violence que peuvent subir les hommes arabes hétérosexuels aujourd'hui. Et je crois que vos films, très finement, très implicitement, retracent cette fragilité-là, sans pour autant la porter en étendard.

Sirine Fattouh : C'est vrai que dans ce projet de correspondance, j'ai pour ma part voulu dès le début parler de la question de mon orientation sexuelle. Je ne pensais pas que ça allait venir dès la deuxième lettre, parce qu'à l'époque je vivais au Liban, et qu'il y a eu des événements qui ont fait que nous avons dû le quitter de nouveau.
La question que tu poses sur le féminisme et les hommes m'intéresse particulièrement. Tu sais que j'ai fait un projet qui s'appelle *Perdu/Gagné* où j'ai filmé cent femmes, en parcourant le nord et le sud du Liban, et on m'avait toujours reproché de n'avoir filmé que des hommes jusque-là. Et c'est une question qui est revenue dans le projet justement avec les femmes que j'ai filmées, qui parlaient de cette complexité aussi d'être un homme au Liban. Pour ma part je me construis, en tant que femme lesbienne et féministe, à travers la déconstruction de ce rapport au masculin qui est essentiellement stéréotypé, cette image de l'homme arabe macho, viril, dominant, etc., parce que ce n'est pas vraiment ce que j'ai vécu au Liban dans la famille de laquelle je viens, bien que ces rapports m'aient aussi partiellement construite.

Leïla Saadna : Les choses se passent dans des contextes. J'essaie de toujours axer mon travail par rapport à un point de vue qui m'intéresse. Par exemple, dans le film que vous allez voir après, j'ai pris le parti de ne filmer que les femmes de ma famille et de raconter des bribes de l'histoire de cette famille qu'à partir de ces voix-là. Et de ce fait, il y a des personnages importants qui se retrouvent en hors-champ, mon père, par exemple.
Je savais très bien que si je parlais avec mes frères ou mes oncles de l'histoire de la famille, ça allait être beaucoup plus facile, parce que les hommes ont beaucoup plus d'aisance et de légitimité à raconter les histoires de famille, les histoires en général.
Mais ce qui m'intéressait, c'était justement d'aller créer ce lien avec ces femmes qui, pour moi, représentent aussi celles qui m'ont accueillie. Même si mes frères m'ont accueillie aussi, il y a des liens très forts qui se sont créés entre ces femmes et moi.
Pour revenir au projet *From Algiers to Beirut*, dans ma première lettre, la raison pour laquelle ce sont des personnes de la communauté LGBTIQ+ qui parlent, c'est parce que cette communauté, c'est mon espace de vie, ce sont les personnes qui me font respirer à Alger et qui me donnent le sentiment que cette ville est aussi ma ville, ce sont les personnes avec qui je me sens le plus proche.
Mais la question de la masculinité, la question du racisme, la question de se dire arabe dans un contexte où le terme arabe n'est pas accepté, c'est aussi très important pour moi. La question des violences policières l'est aussi, et c'est d'ailleurs intéressant de constater les échos qu'il y a entre des jeunes hommes qui meurent sous les mains de la police en France, et ce qui se passe en Algérie, où un jeune homme, Ramzi Yettou, a été par exemple assassiné par la police pendant le Hirak. Et bien évidemment, je suis aussi très solidaire de cette question des personnes qui partent au risque de leur vie sur des petites embarcations. Il y a des femmes qui partent mais il y a aussi beaucoup d'hommes. Et la plupart des hommes qui partent, même si certains peuvent être diplômés, sont quand même pour la plupart des jeunes qui viennent de quartiers très populaires en Algérie, et qui vivent des situations de forte discrimination, ils fuient cette misère-là. Dans ce que j'essaie de faire, il y a ainsi cette manière d'aborder les choses dans le lien que je crée avec les personnes qui m'entourent.
Et quand je rappelais nos identités multiples amazigh et africaines en Algérie, c'est parce que depuis les années 70 et depuis Boumédiène, il y a cette politique d'arabisation qui est une aliénation dans le contexte algérien, et qui consiste à nous dire que notre frère le plus proche, c'est l'Arabie Saoudite, alors que notre frère le plus proche, c'est le Malien. Et ça, ça me pose problème. Mais c'est un problème qui est contextuel à l'Algérie, à la Tunisie ou au Maroc et qui se pose différemment quand on parle depuis la France et qu'on doit trouver des formes pour lutter ensemble contre les discriminations et l'islamophobie.

Mariem Guellouz : J'ai une dernière remarque avant de passer la parole. Je voulais simplement vous dire que votre travail et votre duo de travail m'impressionnent beaucoup, dans le sens où vous vous allez au delà de plusieurs clichés. Parce que le patriarcat, c'est aussi une manière de créer de la rivalité entre les femmes et de les séparer. Ce que vous avez réussi à faire, entre autre dans vos lettres, c'est aussi un travail féministe, la preuve de la force des femmes lorsqu'elles réunissent leurs compétences, leurs sensibilités et leurs talents pour créer ensemble.
Une deuxième chose: on sait que dans le monde arabe, il y a aussi des formes internes de domination, notamment la domination de la culture orientale sur la culture maghrébine. Par exemple, nous, on connaît tous les chanteurs et les acteurs égyptiens. Et quand on demande à un.e Égyptien. ne de nommer un seul chanteur algérien de raï, iels ne savent même plus ce que c'est. Votre travail d'Alger à Beyrouth est une très belle réponse à ça. Il y a un terme qui me semble important pour conclure, et que j'utilise dans un sens réellement politique: celui de « sororité », que vous habitez avec force. Merci encore pour tout ce que vous nous offrez.

Leïla Saadna et Sirine Fattouh : Merci à toi !

Intervenant.e public 1 : Bonjour et merci, c'était très instructif. J'avais une question peut-être un peu personnelle. Qu'est ce qui a fait, dans votre parcours de vie, que vous vous soyez à un moment tournées vers ces questions politico-féministes, artistiques aussi ?

Sirine Fattouh : Pour ma part, je me souviens très bien du moment où c'est arrivé. C'était en février 2005, juste après l'attentat qui a coûté la vie à plusieurs personnes et notamment à l'ancien Premier ministre Rafic Hariri. J'avais commencé à travailler sur des questions liées à la mémoire et aux guerres civiles et libanaises.
Les questions féministes sont venues vers 2008. Je viens d'une génération où, à l'université, nous n'avons pas étudié les textes féministes, les cultural studies etc. Je ne connaissais absolument pas tout ça. C'est donc venu bien plus tard et c'était aussi une prise de conscience de ce que génère mon corps dans l'espace de Beyrouth. C'est aussi lié à mon histoire personnelle, celle de mon orientation sexuelle et de ce que ça a généré comme forme de violence au Liban, à un niveau personnel et institutionnel. J'ai toujours eu envie de parler de ces questions-là mais c'est venu au moment où j'étais prête, lorsque j'ai pris la décision de me marier. Pour moi, c'était une décision politique.

Leïla Saadna : C'est compliqué à définir. J'ai grandi en France dans les années 80, et à l'époque, être une enfant franco-algérienne signifiait grandir dans une société où les représentations qui concernaient l'Algérie, le fait d'être Algérienne ou de parler arabe, étaient toujours négatives (je ne crois pas que ça ait vraiment changé depuis). De la même manière, il y avait très peu de représentations de femmes lesbiennes ou butch, c'est-à-dire entre guillemets masculines. La seule émission dont je me souvienne et qui m'avait bouleversée, j'avais alors 15 ans, c'était un épisode de *Bas les masque*s avec la patronne de l'Entracte, un club lesbien parisien devenu ensuite le Pulp. Voilà, c'était ça *la seule et unique* représentation positive d'une femme lesbienne dans mon enfance. *(Rires)*
Parler algérien, c'était quelque chose de négatif et moi, par exemple, je n'ai pas parlé algérien pendant très longtemps. J'ai d'ailleurs longtemps été persuadée que mon père ne m'avait jamais appris à parler en algérien. Il a fallu que je parte en Algérie en 2002 et que j'en parle avec ma tante pour comprendre qu'en réalité ça n'était pas une langue étrangère pour moi, que c'était une langue qui m'avait été volée par l'expérience du racisme et de la rupture que représente l'exil.
Il y a beaucoup de choses que j'ai faites dans ma propre vie pour recréer du lien par-delà ces ruptures-là.
Je crois en l'importance de raconter des histoires et de laisser les gens invisibilisés raconter leurs propres histoires. Peut-être que ça commence à changer, mais encore maintenant, c'est quand même très difficile. On le voit bien avec la mort de Nahel, on le voit avec les émeutes -on appelle ça des émeutes parce que ce n'est pas politique alors qu'il s'agit de révoltes-, on le voit avec les représentations des banlieues. Une autrice que j'aime beaucoup, Chimamanda Ngozi Adichie, a évoqué cela dans une conférence que l'on trouve en ligne qui s'appelle « The danger of a single story », « Le danger de l'histoire unique ». Elle défend le besoin de recréer un équilibre des histoires, *a balance of stories*, justement parce que nous sommes surchargés d'histoires qui sont toujours les mêmes. Si vous êtes un homme blanc hétérosexuel, vous pouvez vous identifier à Superman, à Batman, vous avez toutes sortes de super héros.
Mais quand vous êtes quelqu'un.e qui ne rentre pas dans ces normes-là, vous n'avez pas beaucoup de surface sur lesquelles vous projeter positivement. Nous n'avons pas ces histoires algériennes, nous n'avons pas ces histoires palestiniennes, nous n'avons pas ces histoires maliennes, nous les avons trop peu. Et derrière cela, nous savons bien qu'il y a le capitalisme. Alors moi, je me suis dit que j'avais envie, à ma petite échelle, de raconter des choses qui font du sens et qui permettent de rassembler les bouts de puzzle de ma propre histoire et de l'histoire des personnes qui m'entourent.

Intervenant.e public 2 : Bonjour, j'ai vu et revu le film plusieurs fois, il y a même quelques amis que j'ai reconnu à Alger. C'est très courageux de la part de Sirine d'affronter son père et sa mère, je souhaiterais le faire aussi mais je n'ai pas eu encore ce courage. Moi, ça ne fait pas longtemps que je suis en France. Je préférerais être réfugié ici, vivre tranquillement mais apparemment, nous n'allons pas trouver la tranquillité là où nous sommes. Cependant, par le simple fait de s'éloigner de la société et de la famille, on commence déjà à se sentir mieux. Je ne sais pas comment l'exprimer, je voulais juste dire que je trouve courageux ce que vous faites, et merci pour ça.

Leïla Saadna : Mais toi aussi c'est courageux ce que tu fais, partir et chercher à se construire.

Intervenant.e public 2 : Maintenant, je réfléchis : j'ai vraiment regretté de ne pas l'avoir fait plus tôt. Et par rapport aussi à ce qu'a dit Leïla tout à l'heure : nous savons que nos familles savent que nous sommes gays, mais nous n'abordons pas ces sujets en famille. Ce sont des sujets tabous, et nous faisons attention à ne pas blesser les sentiments de nos parents en oubliant nos propres vies, nos propres sentiments. C'est un sacrifice que nous faisons pour nos parents.

Intervenant.e public 3 : Il y a la loyauté pour la famille, pour l'espace familial, et puis la question de l'identité, sa propre identité, la question de la construire. C'est un sentiment ambigu et complexe. J'ai l'impression qu'on est beaucoup d'exilé.es lesbiennes et gays, moi je suis de Djibouti. Je voulais remercier Mariem, Sirine et Leïla pour cet échange et ce médium épistolaire très original, pour cette sorte de trio en live. Je voulais également partager le fait que j'aime bien, en tant que réalisatrice de documentaires, me définir comme artiviste, et je pense que c'est très important cette définition-là.

Saddie Choua (assise dans le public) : S'il n'y avait pas d'autre questions, je voulais vous donner un film que j'ai fait depuis autre perspective. Et en écho à cette problématique du danger de l'histoire unique, *danger of single story*, j'ai fait un documentaire sur ma sœur qui est lesbienne, -nous sommes d'origine marocaine. Ça s'appelle *Ma soeur Zahra. Ou comment je voulais changer mon père en 52 minutes*. Tout cela m'a énormément touchée, parce que cela fait tellement longtemps, et que tout est revenu grâce à cette soirée.

Leïla Saadna : Merci beaucoup, c'est magnifique. J'ai très hâte de le voir et je trouve ça très fort. Je te remercie doublement parce que je suis à la recherche des films qui parlent de ces thématiques depuis nos pays, depuis nos familles, il n'y en a pas encore beaucoup, mais ça vient.

simona dvorák : Merci infiniment à Sirine, Mariem et Leïla pour cet échange touchant, et merci aussi à l'équipe de la Maison populaire de nous accompagner dans toute cette aventure depuis toujours.

ACTES DE AL GGA EN

Cabane d’écoute

Construite dans les jardins de la Maison Populaire, la cabane d’écoute est un dispositif conçu par l’architecte-activiste **Max Utech**. Pensé pour accompagner le cycle « actes de langage, la cabane a accueilli un ensemble de voix, pièces sonores, musiques, enregistrements et poèmes en lien avec les expositions tout au long de l’année.

> Cet espace de refuge, d’attention, de repos et de rêverie a été pensé comme un dispositif d’écoute intime et profonde, ouvert sur le ciel.

Pour son inauguration en février 2023, la cabane a diffusé le projet sonore et évolutif *Parlez-moi d’amour* de Catherine Radosa – artiste en résidence à la Maison Populaire en 2023. Collective, la pièce est un dialogue sur l’imaginaire contemporain de l’amour et de la sexualité, mené par l’artiste avec des adolescent.e.s.

> « Mon projet de long terme *Parlez-moi d’amour* relève du portrait individuel et collectif co-construit dans le temps par les rencontres et les conversations avec le public jeune au sujet de l’amour et de la sexualité. Le montage de témoignages, de paysages sonores, d’extraits musicaux et filmiques, recueillis dans différents contextes (rues, établissements scolaires, centres socio-culturels à Vendôme, à Paris, à Orléans) donne à entendre une voix multiple, un imaginaire contemporain de l’amour et de la sexualité, ancré dans le réel comme dans la fiction. S’y confrontent l’espace intime de la vie affective, l’espace public et des aspects sociétaux, politiques, juridiques. Jouant avec la spatialisation et la superposition, le montage met en dialogue des jeunes de divers contextes et lieux avec des éléments musicaux (Romeo et Juliette de Prokofiev) et filmiques tels que *Comizi d’amore* de Piero Paolo Pasolini, de l’Éloge de l’amour de Jean-Luc Godard, de *Volver* de Pedro Almodovar, de *Kids* de Larry Clark, de *Boys don’t cry* de Kimberly Peirce, de l’*Anatomie d’un rapport* de Luc Moullet/Antonietta Pizzorno. »
> Catherine Radosa

Avec l’exposition *choralités*, la cabane s’est enrichie des morceaux de musique jazz, des poésies lyriques, des chants engagés et des compositions sonores de JJJJJerome Ellis, María Grand, Victoria Santa Cruz et Charwei Tsai.

JJJJJerome Ellis, *The Clearing et HYMNS AND ODES*

Les 12 morceaux de l’album *Clearing* de JJJJJerome Ellis (USA, 1989) sont narratifs et mélangent musique ambiante, jazz expérimental et « spoken word ». L’ensemble fait référence à l’histoire de la musique noire et à l’expérience noire du dysfonctionnement, du handicap, de l’éphémère et du temps. Cet album a été essentiel pour que JJJJJerome Ellis réalise que le bégaiement qui l’habite n’est pas un handicap mais une ouverture vers une perception différente du temps, au-delà des structures hégémoniques et normatives. Le bégaiement est, en effet, un moment d’immobilité inattendue et incontrôlable que l’artiste appelle « CLEARING ».

Avec *Clearing*, la musique est devenue un moyen de guérison pour Ellis, qui a pu explorer tout le potentiel et toutes les possibilités du bégaiement. Dans ses écrits, le compositeur réfléchit à la relation entre l’écoute, le tempo et le temps. Ainsi, il supprime souvent les rythmes au profit de la musique acoustique. Car le rythme est un élément typique du cadrage du temps et de la régularité, en relation avec l’horloge. Ellis essaie donc de se débarrasser du métronome en tant qu’appareil produisant un clic audible à intervalles réguliers. Comme le dit l’artiste, « métronome » est un mot grec qui renvoie à l’ordre ou à la loi. En ce sens, Ellis évoque Mark M. Smith et son livre *Mastered by the Clock*, qui affirme que la possession ultime des personnes asservies était imposée en les privant de l’accès au temps – iels n’avaient ni montre, ni horloge, leur seul guide temporel étant le son d’une cloche, d’une planche ou d’une corne. Cet exercice de «contrôle social et de mort» était dû à la conviction des esclaves que leur temps ne leur appartenait pas. Ellis n’obéit donc pas à la cloche - ou au battement - et se tourne vers d’autres guides temporels, tels que les étoiles, la lune ou le soleil.

Les autres musiques présentes dans la cabane d’écoute proviennent de ses concerts impromptus, souvent dans des appartements new-yorkais, avec des ami.e.s et autres proches. Nous avons sélectionné le concert *HYMNS AND ODES* à Tivoli, NY, le 17 novembre 2018.

María Grand, *La Inmortal, Welcome, Starseed* et *Canto Manta*

D’origine suisso-argentine, María Grand (1992) est saxophoniste ténor, compositrice, vocaliste et éducatrice. Ses expressions mélodiques et rythmiques explorent la relation vibratoire entre instruments, performance et poésie vocale. « J’ai toujours écrit des chansons avec des paroles, et je ne considère pas cela comme fondamentalement différent de la musique instrumentale. Pour moi, c’est une question d’équilibre : c’est une partie plus vulnérable et plus fragile de mon expression ». A la rencontre d’un jazz libre, du folklore d’Amérique latine et de l’improvisation, Grand compose en lien avec une recherche sur la spiritualité, la mythologie et une puissance féminine non hiérarchique. Elle est l’une des membres fondatrices de We Have Voice, collectif de femmes revendiquant un milieu du jazz émancipé des rapports de violence, de domination et d’inégalités.

Dans la cabane d’écoute, *La Inmortal* (2018) s’inspire des figures féminines de différentes mythologies. On y entend la voix de la chanteuse Jasmine Wilson. Inscrit dans la méthodologie de l’artiste, ce morceau est conçu de manière dialogique entre mélodies, instruments, interprètes et auditeur.ice.s : « Cela signifie que la forme traditionnelle des solos est transformée en une conversation plus collective ».

Welcome, Starseed (2021) et *Canto Manta* (2021) – reprise d’une chanson composée par le musicien et guérisseur vénézuélien Jesús Hidalgo – sont écrites par Grand alors qu’elle est enceinte. Les morceaux évoquent les relations familiales dans leur symbolique

ACTES DE LANGAGE

interpersonnelle, inter-espèces et en lien avec notre environnement.

Victoria Santa Cruz, *Me Gritaron Negra, Pa' Goza Con el Ritmo del Tambo, Ya yo ta cansá* et *Zamba Malató*

Victoria Santa Cruz (Pérou, 1922-2014) est une artiste, chorégraphe, compositrice et militante afro-péruvienne. Elle deviendra l'une des figures centrales des luttes pour la reconnaissance des populations noires du Pérou, leur fierté et leur émancipation au travers de la danse, du théâtre et de la poésie.

Dans les années 1960, elle cofonde avec son frère Nicomedes le groupe Cumanana, considéré comme pionnier dans les débuts du théâtre noir au Pérou, avant de partir étudier à l'Université du Théâtre des Nations à Paris. De retour à Lima, elle fonde en 1967 le Teatro y Danzas Negras del Perú, école et compagnie destinée à former la jeunesse noire du pays, mêlant arts vivants, connaissance du folklore, éveil au militantisme antiraciste et à la conscience politique. Son engagement pédagogique et artistique visait à retrouver une intériorité individuelle libre et éveillée afin de reconstruire le tout collectif.

En tant qu'artiste, elle développe par l'écriture et l'interprétation de la danse, de la performance et de la poésie lyrique un rapport au rythme comme force spirituelle et thérapeutique. Pour Victoria Santa Cruz, l'art alliant connaissance et maîtrise techniques, était un moyen pour dépasser ce qu'elle appelait les « obstacles » : les discriminations et le racisme liés au colonialisme et encore présent dans la société péruvienne.

Artiste majeure des dernières décennies au Pérou et à l'international, l'influence de Victoria Santa Cruz est essentielle aujourd'hui dans la conception du folklore afro-péruvien, au sein du répertoire chorégraphique actuel et porteuse d'une vision de l'art comme instrument politique libérateur.

La cabane d'écoute accueille quatre de ses chansons, clameur contre l'intolérance, et dédiées aux femmes, aux travailleur.euses et à la fierté afro-péruvienne,: *Me Gritaron Negra* (1978), *Pa' Goza Con el Ritmo del Tambo* (2003), *Ya yo ta cansá* (2003) et *Zamba Malató* (2003, avec Abelardo Vásquez).

Charwei Tsai, *Songs We Carry*

Charwei Tsai (Taiwan, 1980) développe une pratique centrée sur la compréhension des individus et des systèmes de relations – spirituels, culturels ou en lien avec leur environnement –, tout en soulignant l'importance de l'expérience collective.

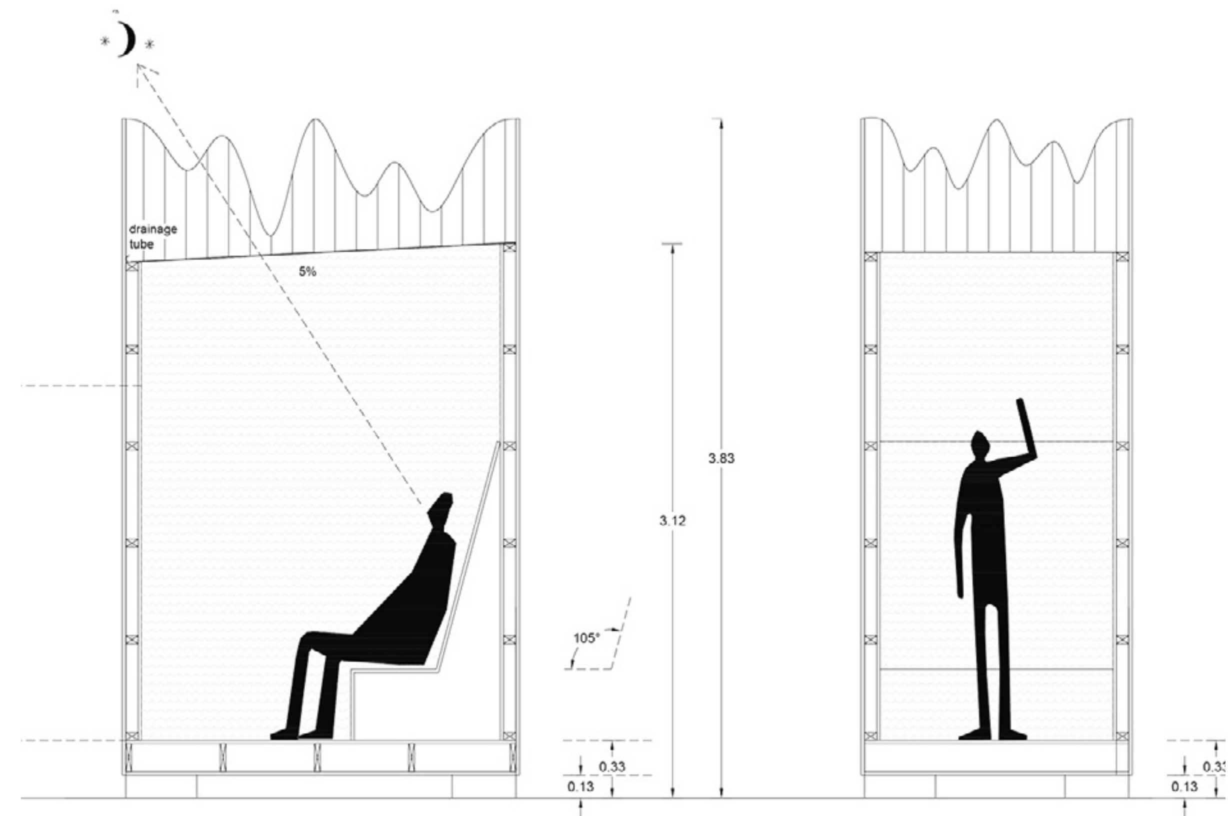
Songs We Carry est ici présentée sous forme radiophonique. La pièce sonore laisse entendre les chants de voix souvent inaudibles de trois contextes géopolitiques : *Hear her Singing*, 2017 (qui accueille les voix de femmes migrantes et requérantes d'asile au Royaume-Unis et dont les vidéos sont visibles dans l'exposition), *Songs of Chuchepati Camp, Nepal*, 2017 et *Songs of the Migrant Worker of Kaohsiung Harbor*, 2018.

Songs of Chuchepati Camp : « Nous avons visité le camp de Chuchepati pour les victimes du tremblement de terre à Katmandou. Après avoir passé un certain temps dans le camp, nous avons décidé d'enregistrer des chansons chantées par les victimes de tous horizons, exprimant leur état d'esprit actuel. Certain·es ont chanté des chansons folkloriques népalaises traditionnelles, tandis que d'autres ont improvisé l'histoire de leur vie. Le projet vise à rapprocher les gens les un·es des autres sur le plan humain et à transcender les différences sociales, économiques, culturelles et religieuses. En se concentrant sur les valeurs communes et le désir humain le plus simple - être libéré de la souffrance - le projet évite la rhétorique politique pour partager et donner de la visibilité aux expériences personnelles des personnes en quête de refuge. »

Song of the Migrant Workers of Kaoshiung Harbor : « Le long du port de Kaohsiung, où sont amarrés les bateaux de pêche taïwanais, se trouvent de nombreux travailleurs migrants originaires de divers pays. Beaucoup d'entre eux sont des jeunes hommes d'une vingtaine d'années et c'est peut-être leur première fois sur la terre ferme après un an ou deux à travailler au milieu de l'océan sans aucun contact avec le monde extérieur. Jusqu'à la fin de leur contrat, les navires sont leur seule maison et ce port leur seule terre. Nous les avons invités à partager des chansons de chez eux qui leur étaient familières au cours de leur long voyage à travers des terres et des eaux étrangères. Nombre d'entre eux ont exprimé les sentiments complexes liés au travail à Taïwan, notamment la solitude de la vie en mer et les difficultés qu'ils doivent endurer dans le cadre de leur travail. »



Max Utech, *Cabane d'écoute*, jardins de la Maison Populaire © Aurélien Mole



Max Utech, *Projet pour la cabane d'écoute* © Max Utech

ACTES
DE
LANGAGE

UN PROJET CURATORIAL PROPOSÉ PAR SIMONA DVORÁK ET TADEO KOHAN



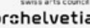
Pamina de Coulon | Kayije Kagame
Julia Perazzini

EMPÊCHER le silence de PARLER TROP FORT

Empêcher le silence de parler trop fort
Exposition du 27 septembre au 16 décembre 2023

Maison Populaire, 9bis, rue Dombasle, 93100 Montreuil - 01 42 87 08 68
www.maisonpop.fr | Entrée libre






ACTES DE LANGAGE

TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT

Pamina de Coulon
Kayije Kagame
Julia Perazzini

EMPÊCHER le silence de PARLER

TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT TROPFORT

Détourner le regard pour tendre l'oreille serait alors une manière de suspendre le mode de connaissance sûr de lui-même, traditionnellement associé à la vision, pour composer avec le trouble et l'indétermination ; une manière d'éprouver plutôt que de prouver.[1]

Pour le troisième volet du projet curatorial « actes de langage » à la Maison Populaire de Montreuil, les curateur·ice·s simona dvorák et tadeo kohan présentent l'exposition collective *Empêcher le silence de parler trop fort*. Explorant la performativité de la voix et du silence, ce dernier chapitre autour du langage agissant est une invitation à réfléchir à l'importance politique de la prise de parole, de l'attention et de l'écoute, autour de la trame de la « disparition ».

Composée avec trois artistes-performeuses – Pamina de Coulon, Kayije Kagame et Julia Perazzini – *Empêcher le silence de parler trop fort* propose de penser l'exposition comme un espace-temps discursif où le langage se dissémine dans un processus relationnel entre corps, voix et mémoire. Réfléchissant au langage comme un ensemble d'actes tissant des liens entre l'intérieur et l'extérieur des corps, l'exposition invite à se plonger dans une expérience de la déclamation, de l'écoute et du silence comme pratiques émancipatrices. La transmission des savoirs, les narrations intimes et un questionnement sur la généalogie du discours sont au cœur des pièces sonores des trois artistes :

Dans la pratique de Pamina de Coulon, le langage-flux et le discours-fleuve caractérisent l'importance d'une prise de parole ininterrompue. S'adressant directement au public, l'artiste exprime sa profonde inquiétude face à la violence omniprésente, délivrant un message urgent de vulnérabilité physique et planétaire. Contestation-parlée gorgée d'anecdotes, de citations, de références scientifiques ou politiques et d'outils philosophiques et pratiques, *NIAGARA 3000*[2] convoque l'absence/présence de l'eau et de ses chutes, la ruralité comme manière de penser le monde, les inégalités structurelles ou les maladies invisibles - un besoin de soins permanents en contrepoids du validisme normatif. Pour l'exposition, Pamina de Coulon invite à écouter cette performance, enregistrée dans le Centre d'art de la Maison populaire quelques jours avant l'ouverture au public.
A la sortie du Centre d'art, l'artiste a placé une banderole de tissu où apparaissent les mots « briser le rythme qui exclut la pensée ». Élément scénographique récurrent de ses performances, la banderole constitue ici une trace textuelle et sensible d'un autre rapport à la parole scénique et au slogan politique.

Partant de sa création scénique et filmique *Intérieur nuit / intérieur vie*[3] Kayije Kagame aborde la présence de la marge, de la nuit, des corps et fonctions invisibles, du racisme structurel, du souvenir et de la solitude. Pour l'exposition, l'artiste partage son matériel personnel : des enregistrements intimes initialement destinés à ne pas être rendus publics. Cette pièce sonore, intitulée *La solitude du texte*, est construite comme un protocole et une trace du processus créatif. Se déroulant dans le hors-champ des coulisses, avant et après la montée sur scène, l'enregistrement accompagne une série de 16 représentations de la pièce. L'artiste y décrit ses sensations, émotions et impressions, oscillant entre inquiétudes et soulagements, rires et doutes, colères et tendresses. Ses réflexions décryptent une certaine violence liée à la scène, à la vulnérabilité du corps, à la solitude de l'artiste comme sujet regardé et à la fragilité de la prise de parole publique.

Avec sa performance *Le Souper*[4], Julia Perazzini donne voix à un être disparu. Au milieu du vide et du silence intérieur, l'artiste cherche à dialoguer avec son frère aîné jamais connu, décédé avant qu'elle ne naisse. Dans la pièce, elle évoque la force d'un lien invisible, mais finalement existant et constitutif. Convoquant avec finesse et malice la présence fantasmatique de l'autre – notamment par la pratique du ventriloquisme et un dialogue avec une guitare jouée en direct par Samuel Pajand – l'artiste dévoile une temporalité où se superposent les plis de la mémoire consciente et inconsciente.
Pour l'exposition, *Le Souper* peut être écouté dans son intégralité ou par chapitres. Ces derniers sont pensés comme des repères dramaturgiques et poétiques dans lesquels les auditeur·ice·s sont libres de se plonger.
Trace matérielle de la pièce, le centre de la salle d'exposition est recouvert du large tissu vert utilisé par Julia Perazzini lors des représentations du *Souper*. A la fois élément scénographique, décor et compagnon de jeu manipulé par l'artiste, ce rideau de théâtre massif et modulable porte des significations plurielles dans la pièce : poids de souvenir, corporalité insaisissable, matière de l'imaginaire, refuge ou immensité.
Pour l'exposition, le textile reçoit une nouvelle fonction, composant un îlot confortable proposé au public comme une assise collective, destinée à l'écoute des pièces sonores des trois artistes.

À travers les voix des artistes, diffusées dans des casques, les spectateur.ice.s sont invité·e·s à se plonger dans une « écoute profonde[5] » et à réfléchir à une certaine « écologie de l'attention[6] ». Reposant sur une installation anti-spectaculaire, *Empêcher le silence de parler trop fort* propose de penser l'exposition comme un espace d'attention, avec un minimum d'informations visuelles et invitant à une remise en question critique de l'absorption et de la consommation d'images, d'idées, ainsi que des mécanismes de la scène. Volontairement épurée, l'exposition est composée d'espaces de déambulation, de bancs et d'une assise collective. La position du corps écoutant – assis, allongé, marchant, statique ou en mouvement – y est centrale. L'exposition invite ainsi à participer à une forme de ralenti attentionnel propice à une écoute dite « profonde ». L'« écoute profonde » (*deep listening*) est une méthode d'appréhender la musique de manière intime, consciente et spirituelle. Dans ses écrits, l'artiste, performeur et compositeur JJJJJerome Ellis (dont le travail, présent dans la cabane d'écoute, était visible dans l'exposition *choralités*[7]) réfléchit à l'écoute en dehors des cadres de domination, comme moment d'une temporalité autre et en pleine présence. Il y explore la différence entre la nature involontaire de l'audition et celle, volontaire et sélective, de l'écoute encourageant l'expérimentation, l'improvisation et la collaboration : « plus j'écoute, plus j'apprends à écouter ».

Ces réflexions sur les défis de la sur-sollicitation et la nécessité de cultiver des relations attentives, à la mesure de la vulnérabilité de l'individu, sont chères aux recherches de Pamina de Coulon, Kayije Kagame et Julia Perazzini. L'écoute signifie ici aller sous la surface de ce que l'on entend, s'étendre à l'ensemble du champ sonore émotionnel qui devient ainsi politique, puisant dans les temps de l'absence, de la simultanéité et de la mémoire. Pour *Empêcher le silence de parler trop fort*, les artistes proposent de découvrir différemment des pièces ayant existé sur la scène, par une recontextualisation ou un dévoilement des hors-champs. Ici, dans un espace d'exposition, leurs œuvres sonores s'ancrent ainsi dans une recherche sur la seule présence de la voix et des sons, imaginant ce qui resterait de la performance quand les corps et les décors disparaissent ; une mise en abyme, une réflexion sur les lieux d'où la parole émerge et où les voix se rencontrent.
Enfin, *Empêcher le silence de parler trop fort* propose de se plonger dans un rapport sensible et intime à la voix, aux mots et aux sons, à fermer temporairement les yeux pour entendre et à écouter la puissance du langage.

simona dvorák et tadeo kohan

1 Fanny Dujardin, Alix Tulipe, « Détourner le regard pour mieux tendre l'oreille », *La Revue Documentaires*, 2022/1 (N° 32), Éditions Association Revue Documentaires

2 *NIAGARA 3000* (création 2023) est la quatrième performance de la saga transdisciplinaire « FIRE OF EMOTIONS » débutée en 2014.

3 *Intérieur nuit / intérieur vie* (création 2022) est un diptyque réunissant sur scène une performance et un film (réalisé avec Hugo Radi),

4 *Le Souper* (création 2019) est une pièce jouée par l'artiste, seule sur scène avec un immense rideau de velours vert.

5 Le « Deep listening » fut théorisé dans les années 1970 par la compositrice de musique minimaliste Pauline Oliveros.

6 L'« écologie de l'attention » est une approche critique de la privatisation ou marchandisation de notre attention et du fait d'être habité.e·s par de(s) spectacle(s) ; un besoin inédit et sensationnel de vivre le moment présent, en sollicitant nos corps et nos expériences réceptives. Dans l'introduction de livre *Pour une écologie de l'attention*, (2014), le théoricien Yves Citton évoque la nécessité d'une nouvelle écologie attentionnelle et anticapitaliste dans la pléthore de production informationnelle.

7 Deuxième volet du cycle d'expositions « actes de langage » proposé par simona dvorák et tadeo kohan à la Maison populaire, l'exposition *choralités* (17 mai - 13 juillet 2023) réunissait le travail des artistes Saddie Choua, Victoria Santa Cruz, JJJJJerome Ellis, Sirine Fattouh & Leila Saadna et Charwei Tsai.

L'espace du Centre d'art est occupé par un ensemble de casques audio dispersés sur trois murs. Chaque casque permet d'entendre les voix respectives des performeuses et de vivre une expérience venant percuter le silence d'un espace où ce qui est à voir surgit à l'intérieur.
Le public est invité à se saisir librement des casques et lecteurs, à les activer, s'asseoir, s'allonger sur l'îlot central (en retirant ses chaussures) ou déambuler pour profiter d'une écoute approfondie et à son rythme.
L'environnement imaginé permet ainsi de réfléchir à l'importance du corps, de ses tensions et possibles relâchements intérieurs comme extérieurs, dans une intimité qui rencontre celle des artistes.

Pamina de Coulon
NIAGARA 3000
Pièce sonore, 64'16"
Performance enregistrée le 18 septembre 2023
Centre d'art de la Maison Populaire, Montreuil

Kayije Kagame
La solitude du texte
Pièce sonore, 23'23"
mars 2023

Julia Perazzini
Le Souper
Pièce sonore en 13 chapitres, 77'27"
Représentation enregistrée le 08 mai 2022
Arsenic – Centre d'art scénique contemporain, Lausanne (Suisse)
Musique : Samuel Pajand

1 Your song (04'19")
2 Donne à ce qui te touche le pouvoir de te faire penser (03'46")
3 Membre fantôme (06'58")
4 Hello (04'59")
5 Et si la vie n'a aucun sens, qu'est-ce qui nous empêche d'en inventer un ? (06')
6 Comme deux facettes d'une pièce de monnaie (04'09")
7 (Il te faut) plus de courage (01'52")
8 Mourir sans ego (11'18")
9 Pourquoi je me suis endormi si loin ? (08'43")
10 Requiem (02'24")
11 L'histoire d'Orphée et Eurydice (17'05")
12 La confiance (03'49")
13 Nous (02'05")

A LA SORTIE DU CENTRE D'ART :

Pamina de Coulon
Briser le rythme qui exclut la pensée
Textile, 2023

PROJECTION

Lundi 27 novembre 2023 à 20h30

Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* | avant-première au Cinéma le Méliès, Montreuil

Tourné en partie lors de la Nuit blanche 2023 à Montreuil, *Rues de la Fraternité·e* est un film choral réalisé par l'artiste Catherine Radosa, à partir d'une partition polyphonique des recherches, entretiens, réflexions de l'artiste, conduites durant une année. Elle donne la parole aux femmes rencontrées à Montreuil, afin d'interroger, de s'approprier, d'actualiser, de mettre en mouvement le mot « fraternité ». *Rues de la Fraternité·e* est un projet conçu et pensé par l'artiste dans le cadre de sa résidence à la Maison pop et du cycle actes de langage proposé par simona dvorák et tadeo kohan.

CABANE D'ÉCOUTE

Construit dans les jardins de la Maison Populaire, un dispositif architectural accompagne durant une année le cycle « actes de langage ». Appelé « cabane d'écoute », cet espace est pensé comme un dispositif d'écoute intime et profonde, ouvert sur le ciel. Conçue par l'architecte-activiste Max Utech, avec le concours de Robin Nicolas, la cabane accueille un ensemble de voix, pièces sonores, musiques, chants et poèmes en lien avec les expositions.

Exposition du 27 septembre au 16 décembre 2023
Maison Populaire
9bis, rue Dombasle, 93100 Montreuil - 01 42 87 08 68 www.maisonpop.fr | Entrée libre

Julia Perazzini jouera Le Souper au Théâtre Public de Montreuil
du 27 février au 06 mars 2024

Pour cette troisième et dernière exposition du cycle « actes de langage », simona dvorák et tadeo kohan tiennent à remercier chaleureusement Pamina de Coulon, Kayije Kagame et Julia Perazzini pour leur confiance, leur implication et leur belle présence. Á nouveau, nous sommes très reconnaissant.e·s envers Catherine Radosa pour sa présence constante, Max Utech, Jiří Mocek ainsi que toute l'équipe de la Maison Populaire, qui a permis la réalisation de cette exposition, tout particulièrement Sylvie Vidal, Pauline Gacon, Adélaïde Couillard Bach, Mathieu Besson, Maud Cittone, Juliette Gardé, André Salles, Jean-Sébastien Tacher, Julien Reis, Robin Nicolas, Léane Kith, Abdoulaye Diallo, Malika Mostefa-Sba et Alexandre Dewees. Un grand merci également à Andreas Lumineau, Hugo Radi, Samuel Pajand, Louis Sé et à La collecterie de Montreuil (en particulier à Gaëtanne et Véronique). Et, une dernière fois avant la prochaine, un immense merci à Linus, Nadir et toustes celles et ceux qui nous accompagnent, d'une manière ou d'une autre (iels se reconnaîtront).

ACTES DE LANGAGE

UN PROJET CURATORIAL PROPOSÉ PAR SIMONA DVORÁK ET TADEO KOHAN

Maison Populaire · Montreuil.fr · Seine-Saint-Denis le département · swiss arts council prohelvetia · îledeFrance · Soutenu par Ministère de la Culture · TRAM





ACTES DE LANGAGE

Vue de l'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort*, Maison Populaire © Aurélien Mole



Vue de l'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort*, Maison Populaire © Aurélien Mole







Vue de l'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort*, Maison Populaire © Aurélien Mole



Vue de l'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort*, Maison Populaire © Aurélien Mole



ACTES DE LANGAGE



Julia Perazzini, *Le Souper : genèse d'une pièce*, performance avec Samuel Pajand, 26 septembre 2023, Maison Populaire, Montreuil © Aurélien Mole



Vue de l'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort*, Maison Populaire © Aurélien Mole

Julia Perazzini
Le Souper : genèse d'une pièce
Texte de la performance du 26 septembre 2023, Maison Populaire, Montreuil, avec Samuel Pajand

Le premier enfant de mes parents est mort quand il était très petit.
Un peu avant 1 an.
C'était encore un bébé.
Il s'appelait Frédéric. Il s'appelle Frédéric.
Moi je suis le dernier enfant de mes parents. J'ai jamais connu Frédéric.
Mon grand frère que j'ai eu.
Mais pas eu, en fait.

Un jour il y a 7 ans environ, une amie m'a emmené dans une sorte de réunion de danse … un rassemblement pour danser ensemble pendant plusieurs heures. Il y avait des percussionnistes qui jouaient. Ça commençait très calmement. Et puis on a dansé vraiment beaucoup, pendant trois heures et lorsque je me suis arrêtée, debout, les muscles tremblants, le cœur battant très vite, les yeux fermés,,
un horizon lumineux, presque éblouissant s'est présenté sous mes paupières closes.
J'ai brutalement pensé à toi comme si tu m'avais réveillée, ou comme si tu t'étais réveillé, je ne sais pas.
Et une phrase m'est apparue, qui disait :

Tu sais, j'étais une vie aussi.

J'ai senti une chaleur traverser mon thorax.
Ça me parlait, sans que j'entende une voix.
C'était la première fois.

Est-ce que vous avez déjà essayé de parler avec une personne proche, qui est morte ?

Qu'est-ce que vous auriez envie de lui dire ?

Je me demande si on leur manque aussi.

Est-ce que vous aimeriez qu'elle vous console ? Est-ce que vous auriez besoin qu'elle vous console ?

C'est vrai qu'on n'ose pas toujours demander…

Petit à petit, j'ai eu envie de me rapprocher de toi.
Membre fantôme, de ma famille.

Essayer de sentir un contour.
Te faire exister, quoi que ça veuille dire.
Ça faisait hyper peur.
Connecter à toi autrement qu'à travers la douleur de mes parents pleurant sur ta tombe. Qu'on visitait deux fois par ans. Autrement qu'à travers le silence autour de ton absence.
Scènes récurrentes de mon enfance.

Alors je me suis mise à écrire une pièce de théâtre où je fantasme notre rencontre à travers le temps et l'espace. Vu que c'est possible au théâtre.
Comme ça j'allais devoir affronter ma peur, me demander ce que vraiment je te dirais, si c'était possible, et …
écouter.
T'écouter.

En écrivant j'ai remarqué que j'avais jamais dit ton prénom suivit de notre nom de famille, à haute voix.
C'est une sonorité tellement pas familière.

Frédéric Perazzini.

Et ça je me dis que c'était une bonne raison pour commencer à se parler.

Frédéric.
Perazzini.
Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.
Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini. Frédéric Perazzini.

Pendant la pièce, Samuel joue de la guitare, on ne le voit pas, il est caché sous la scène ou sous le gradin qui porte le public, et parfois même il est dans les airs sur les passerelles. C'est des sortes de petits chemins assez hauts, sur lesquels on peut marcher et d'où on peut accrocher des projecteurs.

T'as toujours été là, en fait.
Sans être là.

Pourquoi on imagine les morts souvent assez loin, très haut, dans le ciel, tout ça … ?

Et si c'était plus près ?
Un peu … un peu plus près. Un peu plus près.
Plus près. Plus près. Beaucoup plus près. Beaucoup plus près. Beaucoup plus près beaucoup plus près beaucoup plus près beaucoup plus près beaucoup plus près beaucoup plus près.

On dit qu'il faut laisser les morts en paix. Ils se reposent.

Toi t'en penses quoi ?
Est-ce que tu te reposes ?

Est-ce que vous vous souvenez du moment où vous avez conscientisés que la mort existe ?
Vers quel âge ?
Il y a un moment, quand même, où elle n'existe pas.
La vie, c'est que la vie.
Je me souviens de ces petits cadres qu'il y avait sur l'étagère de la salle à manger chez mes parents. Contenant des photos-portraits de tous les enfants de la famille en noir et blanc, tous au même âge, encore bébés. On avait un jeu quand on était petits, avec Hadrien et Gwendoline, mes autres frère et sœur : on s'amusait à deviner qui était qui. Au bout d'un moment, j'avais compris que Hadrien c'était celui qui a un œil plus petit que l'autre, Gwendoline c'est la seule avec des yeux et des cheveux bruns, et moi celle qui rigole avec le strabisme. Mais il restait toujours ce quatrième cadre, avec ce quatrième visage...
Je me souviens avoir demandé à nos parents « Et ça c'est qui ? » et ils ont dit « Lui, c'est Frédéric. »

La première fois que j'ai pensé à toi ?

Oui.

En fait je réalise que tu me manques. Mais c'est absurde. On ne peut pas manquer de quelqu'un ou de quelque chose qu'on ne connait pas.
Si ?

Oui, oui je suis un peu en colère.

J'ai beaucoup de peine à mettre de sens sur le fait que des gens meurent à 88 ans et d'autres à 8 ans et d'autres à 8 mois.

Du coup, pour moi y a toujours une idée de mort dans ce qui est vivant. Ou peut-être une idée de peur.

Parce que tu es parti en un claquement de doigts. Parce que ce qui vit peut potentiellement partir n'importe quand, n'importe comment.

Je crois que j'ai pas tellement peur de la mort en fait, j'ai plutôt peur de la vie.

Des fois je me demande si notre relation ressemble à celle qu'a une personne transplantée avec la personne qui lui a donné son cœur. Parce que parfois j'ai l'impression que je te porte. Ou tu me portes ? C'est vrai c'est bizarre on dit « porter le cœur de quelqu'un d'autre » mais c'est plutôt le cœur de quelqu'un d'autre qui porte la personne, qui porte le porteur.

Tu sais je t'ai invité parce que j'ai l'impression que de toute façon tu reviens tout le temps.

Dans la pièce, tu t'es révélé beaucoup plus drôle que ce que j'aurai pu imaginer. Avec une voix très bizarre.
Parfois tu faisais même rire les gens.

Commencer à dialoguer avec toi c'était une première fois.
Elle en avait le goût.
L'inconnu.
L'impro totale.

(Chanté)
If life, has no meaning
What's stopping us from inventing one ?

If life, has no meaning
What's stopping us from inventing one ?
Life,
has no meaning
What's stopping us
from inventing one ?

If life, has no meaning
What's stopping us from inventing one ?

If life,

If life, has no meaning

What's stopping us from inventing one ?

If life, has no meaning
What's stopping us from inventing one ?

ACTES DE LANGAGE

Catherine Radosa

Rues de la Fraternité·e

Invitée à accompagner durant une année le cycle curatorial « actes de langage », l'artiste et militante franco-tchèque Catherine Radosa a mené une recherche sensible et collaborative, investissant la localité de Montreuil.

Catherine Radosa travaille au cœur des territoires, explorant des lieux porteurs d'histoires passées et présentes, des lieux marqués par l'activisme politique ou leurs fonctions sociales essentielles : espaces publics, anciennes usines, terrains agricoles menacés, monuments historiques, …
Prenant corps dans la rencontre et l'immersion sur le temps long, son travail est celui du processus et de l'expérimentation collective. Catherine Radosa s'attache ainsi à donner la parole aux habitant.e.s des espaces avec lesquels elle travaille. Au travers des recherches de terrain, rencontres et actions qui composent ses œuvres, elle crée de nouveaux lieux de réflexion critique. Composant des archives vivantes à partir d'interventions publiques, de performances, de happening, d'images, de sons et de voix, elle explore collectivement les questions d'identités, de genre, du vivant ou des frontières.
Abordant le monde par l'expérimentation et la passation de paroles, elle se saisit du langage comme d'un outil collectif pour repenser le monde et crée des œuvres comme « témoins ».

Selon le dictionnaire de langue française « Larousse », il existe plusieurs définitions du mot témoin, dont nous ne retiendrons que deux :

- 1. Personne qui a vu ou entendu quelque chose, et qui peut éventuellement le certifier, le rapporter.
- 7. Œuvre ou artiste exprimant tel ou tel trait caractéristique d'une époque : Les écrivains témoins de leur temps.

Ce qui nous intéresse dans ce mot de « témoin »[56] c'est sa relation avec la réalité et la manière dont elle peut être enregistrée, documentée et préservée. C'est sa valeur liée à l'importance des récits. Dans le travail de Catherine Radosa, c'est ce que l'on pourrait appeler une « imagination radicale » pour penser « ce qui pourrait se passer ». Comment la pratique artistique peut-elle intervenir dans la « réalité » d'un lieu donné, avec ses situations spécifiques ? Comment peut-elle contribuer à la réappropriation de l'espace dit « public » ? Comment peut-elle à la fois témoigner et devenir un réceptacle des voix ?

Pour accompagner notre réflexion sur les actes de langage, nous avons ainsi invité Catherine Radosa à endosser ce rôle de « témoin » (et ses synonymes : auditeur.ice, spectateur.ice ou observateur.ice) et à réfléchir au contexte urbain et social qui entoure la Maison Populaire. Engagée dans cette pratique depuis plusieurs années, Catherine Radosa a développé une approche artistique très singulière, se déplaçant entre images documentaires et fictions, interrogeant la relation la plus intime, la plus privée d'un individu à un collectif et à une politique de la liberté.

En 2013, Catherine Radosa entame le premier volet d'une future trilogie liée aux topographies urbaines et à leur nom. Explorant les fractures, histoires et représentations collectives des mots « égalité », « liberté » et « fraternité », cette trilogie se compose d'une série de performances filmées, de rencontres et de situations collectives dans l'espace public. Dans la première, intitulée *Rues de l'égalité* (2013), l'artiste transportait sur son vélo une grande banderole reproduisant une photographie de la plaque de la rue parisienne de l'égalité. Avec *Rues de la liberté* (2017-2018), elle reprend le principe de cette action à Nice. Déambulant de nuit entre la rue et le pont de la liberté, elle projette sur la ville l'image de la plaque portant ce mot.
Depuis le début de l'année 2023, Catherine Radosa développe sa démarche d'artiste-sociologue-témoin à Montreuil et envisage de clore cette trilogie avec *Rues de la Fraternité·e* : installation sonore et visuelle et action collective réalisées le 3 juin lors de la Nuit Blanche 2023 sur la place de la Fraternité et film diffusé au Cinéma le Méliès le 27 novembre 2023.

En lien avec les habitant.e.s, les structures associatives et la topographie du territoire de Montreuil, *Rues de la Fraternité·e* propose de déployer, d'interroger, de s'approprier, d'actualiser, de mettre en mouvement le mot « fraternité ». Dans une approche profondément féministe, politique, située et collective, ce projet constitue le résultat sonore et visuel des recherches, entretiens, réflexions de l'artiste. Catherine Radosa y déploie une polyphonie de paroles et de voix : les témoignages de dix-sept femmes montreuilloises (activistes, artistes, historiennes, juristes, lycéennes, habitantes) interrogeant les représentations et les alternatives au terme symbolique et genré « fraternité ».

Avec les voix de Roselyne Rollier, Salika Diarra, Mbassa Sissoko de la Maison des femmes de Montreuil ; Anne Brunswic, écrivaine et Gaëtane Lamarche-Vadel, essayiste, membres de la CIMADE ; Sophie Wahnich, historienne spécialiste de la Révolution française ; Élisabeth Pelsez, magistrate ; Bani Khoshnoudi, cinéaste et plasticienne ; Samiate, Rania, Elisha, Alexiane, Léa, Kayliah, lycéennes du Lycée Jean-Jaurès à Montreuil ; V., membre des Colleur·euse·s de Montreuil ; Sophie Jankowski, fondatrice des Murs à Fleurs à Montreuil ; Sélène D.

56 Le mot « témoin » n'existe qu'au masculin ; son féminin serait « témoignesse », ou « témointe », formes anciennes qui ne sont plus utilisées.

Extraits choisis par l'artiste à partir de la bande son du film *Rues de la Fraternité·e*

00:02:28

Liberté, égalité, fraternité : ça c'est ce qu'on apprend quand on veut demander la nationalité française. Ça fait partie des 180 et quelques questions qu'on leur pose. Mais en fait ce sont des mots qui sont écrit sur des bâtiments, des bâtiments publics, des mairies, des écoles. Est-ce qu'on les lit ? Est-ce qu'on les regarde ? Est-ce qu'on se pose la question ?

Moi j'ai le souvenir, qu'en primaire, on m'a expliqué qu'est-ce que la liberté, l'égalité, et la fraternité. Mais, quand j'ai été confronté au monde derrière, je voyais que ce qu'on m'avait dit à l'école c'était limite si c'était pas des mensonges, c'était des choses qui étaient uniquement là en théorie. C'était pas des choses qu'on voyait dans la réalité.

Liberté, égalité, fraternité, ce sont des mots que pratiquement personnes ne connaît, vraiment profondément. Et je trouve que ce sont des termes qui ne sont utilisés qu'à l'avantage d'autrui, en politique on les utilise pour donner un soupçon d'espoir à la population, souvent par des hommes.

Le mot fraternité, moi je ne l'utilise jamais. C'est pas quelques chose qui me vient naturellement. Je dirais solidarité, peut-être que je dirais humanité, mais pas fraternité, c'est un mot qui appartient pour moi au passé. J'ai grandi dans l'école de la République, j'étais toujours dans les écoles laïques, toute mon enfance je suis passée devant liberté, égalité, fraternité. Donc c'est une évidence. On voit que c'est le troisième terme de la devise de la République... Et, comment dire... les deux termes de la politique en gros c'est la liberté et l'égalité, plus de liberté ou moins de liberté, plus d'égalité ou moins d'égalité. On pourrait dire qu'à gauche on met l'égalité avant la liberté et à droite on met la liberté avant l'égalité, pour simplifier beaucoup.

Je pense que ce terme s'est construit au fil de l'histoire, et qu'il a autant d'importance que les deux premiers, et que l'on ne peut pas penser les trois termes de manière séparée. En fait ils vont ensemble, ils s'associent d'une manière qui est indispensable.

00:06:07

J'ai choisi de vivre en France à cause de ces valeurs. Alors qu'aucun endroit n'est parfait, ça permet d'y aspirer et d'y penser tous les jours et de le mettre en cause. Aux Etats-Unis il n'y a pas d'équivalent à ça. Il y a la déclaration de l'indépendance qui commence par «We are the people» mais finalement c'est l'individu qui compte. On s'en fiche un peu de l'égalité et de la fraternité, c'est la liberté individuelle qui compte avant tout. Et l'Iran, on n'en parle même pas, alors qu'il y a une grande envie d'égalité depuis très longtemps, il y a des luttes pour ça.

00 :11 :04

Cette injonction à la fraternité, faut pas oublier d'où elle vient ! À la Révolution c'était la fraternité dans la guerre !

En fait c'est une devise, « liberté, égalité, fraternité », qui a d'abord été pensé pour la garde nationale et pas pour l'ensemble de la nation. Il faut se comporter d'une certaine manière quand on est soldat dans la même armée, ou dans le même groupe militaire. C'est une armée qui vise à faire en sorte que la liberté advienne, cette liberté est supposée d'être réciproque, et c'est parce que la liberté est réciproque, que l'égalité advient de cette réciprocité. C'est à dire qu'il n'y a personne qui domine l'autre.

Mais finalement est-ce qu'on n'est pas plus que ça ? Est-ce qu'on n'est pas plus que des individus égaux et libres dans une société ?

00:21:57

Je pense que le vrai problème ce n'est pas la devise en elle-même, c'est la désinformation autour. La fraternité c'est un mot qui est beaucoup trop masculin et qui n'est pas assez définissable. Et l'égalité, malheureusement, on voit qu'aujourd'huion est obligé de se battre pour une certaine égalité, que ce soit des femmes, que ce soit des noirs, que ce soit des minorités en général, afin d'être écouté, afin de pouvoir être placé sur ce même piédestal qui nous est promis avec cette devise.

Et je pense que cette idée de la fraternité ça rejoint la question de l'accueil, de l'hospitalité, de la possibilité de circuler, et de la possibilité même de s'installer dans des lieux différents et donc ça suppose de reconnaître en l'autre vraiment son semblable, d'avoir un certain respect réciproque. Et c'est pas tout à fait la même chose que l'égalité parce que c'est plus concret. Ça suppose des gestes. L'égalité ça suppose du droit. Et après évidemment ça se traduit dans des gestes mais je dirais que la fraternité elle ne peut pas être simplement défendue par le droit. Même si elle a besoin du droit. Donc oui je pense que ça fait partie de ce qui doit avoir une place importante mais c'est à réinventer. Honnêtement aujourd'hui on voit bien qu'on est dans une situation tellement hiérarchique, ne serait-ce que par les écarts de revenus, la montée de la pauvreté, les gens qui sont dans des situations extrêmement difficiles etc. Je pense qu'il faut plus d'égalité pour que la fraternité puisse être facile à vivre. Sinon la pitié prend la place.

00:28:34

C'est sûr que la langue est une structure super forte et qu'elle est chargée, notamment le français, par le patriarcat... Il y a toute une invention du langage à l'heure qu'il est de formes qui sont masculines et féminines et d'autres formes, des pronoms non binaires qui associent les deux, comme iel, mais aussi des pronoms qui cherchent à exprimer d'être ni il ni elle comme al, ul, ael, ...
J'ai assez vite rencontré le terme d'adelphité et au début ça ne m'a pas plu, il est structurellement un peu différent de la fraternité ou de la sororité. Mais on se rend vite compte, comme tous ces changements de langue, que ce qui fait la langue c'est l'usage. Politiquement c'est un terme qui me paraît juste. Il pointe l'exigence de dépasser le sexisme.
Si la question c'est de défaire un système de pouvoir et de coup un système d'assignation, ça a du sens de revendiquer de vouloir utiliser plusieurs termes. En réalité il y a de bonnes raisons d'utiliser la sororité comme il y a de bonnes raisons d'utiliser l'adelphité.

00:54:32

Hospitalité, je pense que c'est très interessant aussi aujourd'hui de le revaloriser. C'est affirmer une unité du genre humain la veille d'un cataclysme qui s'appelle l'effondrement quand-même. Cet effondrement ce n'est pas la fin de tout, mais c'est la fin du monde dans lequel on vit. Donc il va falloir tout ré-agencer. Il y a une conception qui est une conception d'extrême-droite, même si ce n'est pas nécessairement des gens qui ont été jusque là d'extrême-droite, qui considèrent qu'il faut sauver sa peau et tant pis s'il y a des millions de personnes qui meurent. Et puis il y a une conception plus universaliste et à mon avis plus congruente avec cette première devise qui est celle de dire il ne faut laisser personne sur le côté, le monde doit retrouver sa capacité d'hospitalité tout azimut pour réaffirmer l'unité du genre humain. Car de toute façon on ne pourra pas s'en sortir avec une telle entame de l'humanité à laisser mourir sciemment une partie de cette humanité.

Tu as lutté, Louise, mais il y en a encore qui font brûler des maisons, des refuges, des corps, des arbres.
L'humanité est atteinte d'un cancer.
Nous savons la soigner. Le voudra-t-elle ?
Tu as parlé d'un rapport de force.
La vertu du soin, est-elle cette force ?

Je me retourne, j'ai eu l'impression d'entendre ta voix. Des cris se sont écroulés sur moi. Celui qui les a lancé était un frère, ton frère, notre frère.
Je brûle. Brûlent ces liens sanguins.
Brûle celui qui a lancé le feu.
Louise, combien de fois as-tu prononcé le mot hypocrisie ? Violence ?
Injustice ? Corruption ?
Louise, on a la rage.
Louise, on se lève.
Louise, on se barre.
Louise, on se marre !

Sur le chemin de l'avenir, j'ai retrouvé tes lettres collées sur les murs. L'écho de ta voix se balade dans les rues.
Une partie de toi ne me quittera plus.
Cette force, cette clairvoyance.
Immortelle. Féroce.
Le béton est percé. Les fissures dessinent une nouvelle carte mouvante.
Un rhizome de circularités.

Louise, on danse. Seins nus. Sous nos pieds, la terre se lève. L'eau coule.
Vivacité.

Louise, j'ai quelque chose à te dire.

Quand j'ai cherché la rue de l'adelphité, je t'ai rencontrée.
Tu en as fait bien plus que moi, des kilomètres. Sur ton chemin, tu n'as pas rencontré que de la fraternité.
Sur ta main est restée une marque, ce n'est pas la marque d'une sorcière, mais une brûlure de cigarette. Louise.
Louise, je sais qu'il n'y en a pas qu'une seule.
Tu me souris. Tu viens de loin, et tu regardes loin. Je croise ton regard et je le suis. Jusqu'à l'horizon. Je garde cette image dans ma tête. Ton intuition était bonne, il y a une voie possible.

Louise, tu te souviens quand tu m'as raconté ton voyage dans ce pays séparé, déchiré. Tu m'as dit ne jamais utiliser le mot fraternité. Je le comprends.
Tu t'es inventé d'autres mots, que tu partages.

Louise, est-ce que l'humain peut être inhumain ?

Louise, tu luttes encore.
L'autre jour, devant le lycée, tu m'as fait écouter une chanson. Puis on l'a chantée dans les rues. On était nombreuses. Le béton disparaissait sous des nuances vertes et violettes avec lesquels étaient habillés nos corps.
Nos corps, nos rues, nos places.

moi, le mot fraternité, je ne l'utilise jamais… je dirais solidarité, peut-être humanité

il y avait quelque chose qui ne m'atteignait pas dans ce mot une communauté qui n'était pas la mienne, mais celle des hommes

est-ce qu'on les regarde ?
est-ce qu'on les lit ?
est-ce qu'on se pose des questions ?

on ne peux pas les mettre en pause la liberté, l'égalité et la fraternité pour faire passer ses lois

la fraternité ne devrait pas avoir de frontières

le délit de solidarité défie la fraternité

À l'école, ce qu'on devrait faire, c'est apprendre la vie, apprendre ce que ça fait d'être soudé.e.s toustes ensemble, d'être libres, d'être égaux.ales. C'est à ce moment là que ces mots voudront dire quelque chose

j'ai choisi de vivre en France à cause de ces valeurs

c'est femme, vie, liberté et rien de moins et rien d'autre

est-ce que je respecte le vivant ou pas, est-ce que je respecte l'autre, est-ce que je me respecte moi

on voit qu'on est obligé·e·s de se battre, que ce soit les femmes, que ce soit les noir·e·s, que ce soit les minorités afin d'être écouté·e·s, afin d'être placé·e·s sur ce même piédestal qui nous est promis avec cette devise

comment accepter de discuter avec quelqu'un qui ne reconnaît pas l'égalité et la liberté ?

c'est pas écrit dans la constitution pour faire joli !

l'idée qu'on a une famille commune avec les autres vivants

la sororité ça pointe la solidarité, le lien entre les personnes opprimées par le patriarcat, et l'adelphité pointe vers l'idée de faire disparaître les catégories de genre

L'humanité, le vivant… dans la permaculture, c'est plutôt une éthique et une philosophie de vie, c'est un outil pour prendre une décision. Il y a cet enjeu d'aller de soi aux autres, et de faire cette passerelle. C'était peut-être cette passerelle-là qu'on voulait symboliser dans le mot fraternité.

la notion de fraternité a une puissance juridique, c'est une part de sa fertilité

Rues de la FRATERNITÉ·E

NUIT BLANCHE 2023 / SAMEDI 3 JUIN 2023

dès 18 h : place de la Fraternité à Montreuil
18h–19h : défilé collectif
19h–minuit : installation sonore et visuelle, place de la Fraternité

CATHERINE RADOSA
RUES DE LA FRATERNITÉ·E

Performance participative et installation sonore et visuelle pour une place de la Fraternité·e partagée, écoutée et poétique.

10 banderoles : longueur 3m50, largeur entre 1m et 1m50
1 bande son : 1h10, diffusion simultanée sur 4 points

Le projet artistique de Catherine Radosa, conçu pour la Nuit Blanche 2023 dans le cadre de sa résidence à la Maison pop et du projet curatorial du cycle « actes de langage » des commissaires d'exposition simona dvořák & tadeo kohan, prend pour sujet le contexte montreuillois, un lieu et son nom : la rue de la Fraternité.

Dans une approche processuelle, située et collective, il s'agit de déployer, d'interroger, de s'approprier, d'actualiser, de mettre en mouvement le mot « fraternité » et ce qu'il inspire et évoque.

Par la réalisation d'entretiens avec un ensemble de femmes rencontrées à Montreuil, Catherine Radosa compose une polyphonie de paroles et de témoignages recueillis, interrogeant les représentations et les alternatives à ce terme symbolique et genré. Au cœur d'une installation sonore réalisée par l'artiste, dix-sept voix prennent corps dans l'espace : celles de Roseline Rollier, Salika Sissoko, Mbassa Diarra de la Maison des femmes, celles de Gaëtane Lamarche-Vadel, essayiste et Anne Brunswic, écrivaine, membres de la CIMADE, Sophie Wahnich, historienne spécialiste de la Révolution française, Élisabeth Pelsez, magistrate, Bani Khoshnoudi, artiste iranienne, celles des lycéennes du Lycée Jean-Jaurès (Samiate N'Kounkou, Rania Biyen, Elisha Youetto, Amexiane Guillamo, Léa Khenchare et Kayliah Germany), d'une membre des Colleur·euse·s de Montreuil, de Sophie Jankowski des Murs à Fleurs et de D.

Située Place de la Fraternité, *Rues de la Fraternité·e* est une installation polyphonique composée de grandes banderoles textuelles et d'une pièce sonore mêlant témoignages documentaires et nouvelles visions anticipatrices de cet endroit.

Rues de la Fraternité·e débute par un geste collectif ouvert à toustes : celui d'écrire une autre micro-histoire politico-urbaine. En soulevant des banderoles portant la force des mots soigneusement choisis par Catherine Radosa, les participant·e·s s'engagent dans une déambulation, reliant la rue de la Fraternité, la rue de la Liberté, la rue de l'Égalité et la rue de l'Avenir, remplissant l'espace public d'un flux de paroles émancipées. Le cortège s'arrête ensuite Place de la Fraternité pour installer les banderoles sur les grands arbres, au centre d'installations sculpturales et sonores, réunissant ainsi corps, textes, voix et récits incarnés.

Suite à cette Nuit blanche, Catherine Radosa réalisera un film en associant d'autres images et voix tirées de ses multiples rencontres.
Au cours du troisième volet d'exposition du cycle curatorial *actes de langage* du 26 septembre au 10 décembre 2023, le film sera diffusé à la Maison pop, dans le cadre d'un focus autour du travail de l'artiste à Montreuil.

CRÉDITS

Artiste : Catherine Radosa
Curateur.trice.s : simona dvořák & tadeo kohan
Musique originale : Arnaud Biscay
Réalisation du dispositif sonore : Jean-Marie Perdrix

Impression et dispositif d'accrochage : LDpub

Production : Maison populaire

Avec le soutien de la Ville de Montreuil, la Métropole du Grand Paris, du Département de la Seine-Saint-Denis, de la Direction des Affaires culturelles d'Île-de-France et de la Région Île-de-France.
Et de TRAM, réseaux des lieux d'art contemporain d'Île de France.
En partenariat avec la MABA – Nogent-sur-Marne.

Remerciements

Je remercie toutes les participantes pour les discussions que nous avons pu avoir, pour leur voix et leurs paroles généreuses et inspirantes, pour leur confiance, pour leurs engagements.
Je remercie le duo curatorial Simona Dvořák & Tadeo Kohan pour leur invitation, ainsi que toute l'équipe de la Maison pop.
Je pense chaleureusement à toutes les personnes que je rencontre dans le cadre de ma résidence de création à la Maison pop à Montreuil, à celleux qui accompagnent de près ou de loin mes recherches et mon travail, à celleux qui m'encouragent et qui m'inspirent par leurs luttes, leurs inventivité et sincérité, leur ouverture d'esprit et l'amour pour la vie.















Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa

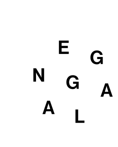


Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa



Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa


Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa





Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa



Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa



Catherine Radosa, *Rues de la Fraternité·e* © Catherine Radosa

A
C
T
E
S

DE

N E
A G G
L A

Saffina Rana, Zbyněk Baladrán, Nora Sternfeld & Grégoire Rousseau, Sirine Fattouh,

Leïla Saadna, Charwei Tsai, Max Utech, María Grand, Kristina Solomoukha & Paolo Codeluppi, Simon Asencio, Rester.Étranger, Julia Perazzini,

Catherine Radosa, Christophe Domino, Pamina de Coulon,

Saddie Choua

ACTES DE LANGAGE

Une conclusion chorale

Pour clore ce projet, nous avons demandé à toustes les artistes et intervenant.e.s ayant collaboré au cycle « actes de langage » de répondre à la question :

Quel est votre rapport à l'écoute et au langage ?

What is your relationship to listening and language?

Certain.e.s nous ont répondu par un texte, d'autres par une image, d'autres ont préféré conserver leur réponses pour des discussions futures.

Les dernières pages de cet ouvrage constituent cette conclusion ouverte et collective, sous forme de points de suspension.

1.
Language envy when I listen to someone accomplished and how I deal with it (to become a better being):
I hate you
I ape you
I ate you
Notes on process:
I hate you. (Mildly. A catalyst for action)
I ape you. (Emulate. And practice to assimilate)
I ate you. (Metaphorically ingest the best traits)

2.
It's in the words. It's not in the words.
Listen. I listen, the words are clear. It's in the words.
The words don't match the motion, the gesture, the body language. It's not in the words.
Sit in the gap, sit in the nuance, this uncertainty. Look for it.
My body is reacting. Suddenly too hot, too cold, the muscles of my stomach are contracting.
My eyes are wet. It's in the words. It's the emotion. It's not in the words, it's triggered. Tell the brain.
Find the words. Find the uncertainties. The dimensions. Dwell.
Omissions. It's not in the words. Wait, so it is in the words. Or not. Oh shit.
Language is not in the words.

3.
I listen with eyes as much as I hear with ears. How much of it is biological function, how much of it is to do with reading too much Noam Chomsky at 17, 19, 26, 31?
Something Tupac Shakur might have said crossed my eyes long after his death. Real Eyes. Realise. Real lies.





Photographie prise le 23 mars 2023 à Paris lors de la manifestions contre la réforme des retraites, qui fut adoptée finalement par le 49.3.



Another Night in Beirut, Installation video, Beyrouth, 2019. © sirine fattouh

Beyrouth est la ville où je suis née et où j'ai passé la moitié de ma vie, c'est là où je me sens chez moi, dans cette ville où le chaos règne et où résonnent cinq fois par jour les chants des muezzines à tue-tête. Beyrouth c'est aussi là où je m'exprime dans les trois langues en même temps, chacune de mes phrases est entrecoupée par un mot en français et/ou en anglais. Fragmentés, nous sommes constitués de ces fractures des guerres faites d'oublis.

> Beyrouth je l'aime surtout tard dans la nuit ou au petit matin, lorsque la plupart de ses habitants sont encore plongés dans leur sommeil. Il est 4 h 45 du matin, je ne parviens plus à dormir, je décide d'aller marcher sur la corniche pour écouter le son des vagues en attendant le lever du jour, les premiers chants des oiseaux et les premiers joggeurs. Je m'engouffre dans les rues vides et sombres, l'électricité est coupée, les générateurs sont à l'arrêt, Beyrouth la nuit est magique.
> J'éclaire mon chemin avec mon téléphone, marcher la nuit n'est pas aisé, depuis quelques mois les regards d'égouts en métal se font cambrioler et les marcheurs engloutir dans le sol. La peur rythme ma démarche cadencée, je pénètre dans une rue étroite et encore plus sombre, j'éteins mon téléphone, mon corps est traversé par une soudaine excitation, je décélère ma démarche puis je m'arrête pour écouter ce silence. Mais depuis à peu près un mois, le son des drones est incessant, de jour comme de nuit, un bruit sourd et constant nimbe la ville. Les rumeurs disent que quelque chose se prépare, mais que peut-il encore nous arriver ?

Je reprends ma marche, je descends dans la rue de l'ancien théâtre Al Madina à Clémenceau, c'est là où j'ai assisté pour la première fois à des concerts de Marcel Khalifé ou de Ziad Rahbani. La voix de l'actrice et metteur en scène Nidal Al Achkar nous accueillait au début de chaque pièce ou concert, les trois coups de bâtons annonçaient toujours le début d'un spectacle.
À l'époque tout était à refaire, la guerre venait de se terminer, la vie battait son plein, de nouvelles initiatives et lieux voyaient le jour, nous parcourions la ville de long en large pour suivre un concert, voir un film, assister à une exposition ou une performance. Aujourd'hui tout semble être à l'arrêt, comme si cette vitalité qui nous animait avait disparu. Je continue ma marche et je regarde tous ces nouveaux immeubles qui ont remplacé les vieilles maisons libanaises ou les immeubles à trois ou quatre étages. Ce quartier était longtemps occupé par des réfugiés dont les maisons avaient été détruites. Non loin d'ici, en 2005, je suis entrée dans une de ces maisons qui n'avaient pas encore été rasées. Leila était avec moi, j'ai pris quelques photos à la hâte avec mon Pentax, c'était pendant le mois du ramadan, un peu avant la rupture du jeune, la lumière déclinait et je n'avais pas de trépied, certaines images étaient floues, à l'époque ça m'avait agacé. L'immeuble était gardé par un homme qui nous en faisait la visite, le sol était entièrement détruit par les trous d'obus, les fondations étaient fragiles et du sol poussaient des herbes folles. Les vieilles bâtisses ou immeubles détruits étaient souvent occupés par l'armée syrienne. Depuis leur départ en février 2005, les ayant droits se sont réappropriées leurs propriétés, pour une majorité, ils ne tarderont pas à les raser pour les remplacer par des constructions d'immenses

ACTES DE LANGAGE

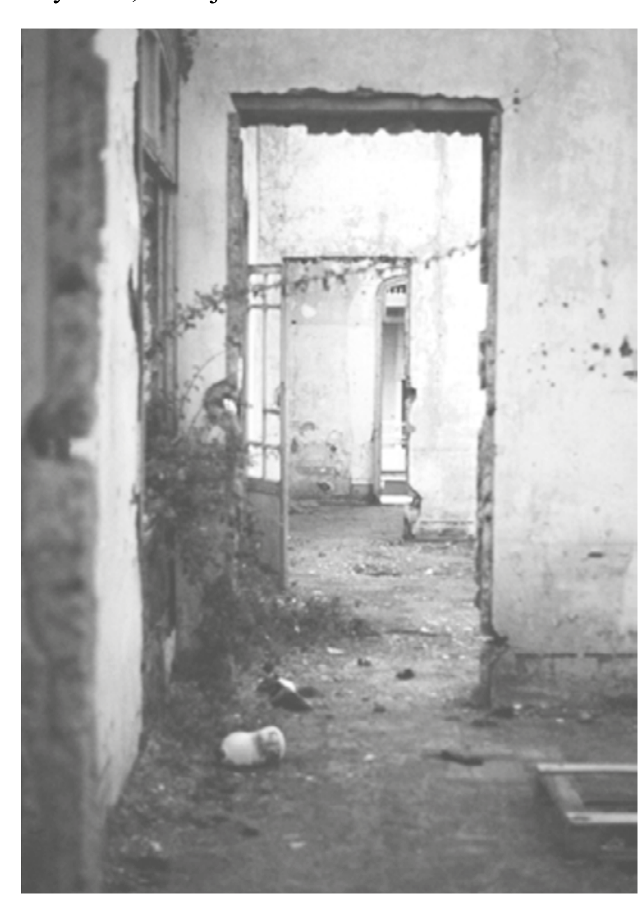
immeubles chacun plus élevé que l'autre. D'avion Beyrouth ressemble à une ville Lego mal organisée, suffocante ou à l'agonie. Et pourtant à chaque retour mon cœur s'accélère à la vue de ces amas de béton.

Je continue ma marche, je m'approche de Ein el Mreisseh, je passe à côté de l'ancien théâtre de Beyrouth, où j'ai joué avec des étudiant.es en théâtre de Roger Assaf et Hanane Hajjali. À l'époque j'étais l'une des rares personnes à jouer du Didgeridou au Liban, on m'avait invité pour jouer entre les pièces ou avant l'entracte. J'aimais ce petit théâtre où j'ai rencontré la plupart des personnes et ami.es acteurs de la scène du théâtre engagé au Liban. Il est maintenant fermé, l'immeuble entièrement délabré. Plus que quelques mètres et je suis sur la corniche juste en face de la mosquée Ein el Mreisseh, certains pêcheurs sont déjà installés cigarette au bec. Quelques voitures passent, un taxi me klaxonne, je lui fais un geste de la main pour lui signifier mon désintérêt. L'odeur de mer m'envahit, des souvenirs de mon enfance resurgissent. Je revois la corniche pendant les années 1980, la guerre battait son plein, nous ne sortions que lorsque ma mère avait écouté la radio et qu'aucun incident ou bombardement n'était annoncé. C'était mon moment de liberté, ma mère nous achetait de chez les vendeurs ambulants des fèves au cumin avec leurs tranche de citron ou des maïs grillés saupoudrés de sel. C'était un moment de grande joie, la corniche grouillait de monde, certains déployaient leur pique-nique sur des tables et des chaises en aluminium qu'ils apportaient de chez eux. D'autres fumaient nonchalamment le narguilé tout en écoutant de la musique arabe et en guettant les promeneurs. De jeunes hommes accoudés traquaient les belles filles et les sifflaient pendant que les vendeurs de café et de thé passaient parmi la foule en faisant cliqueter deux petites tasses ensemble. Les petits camions stationnés au bord de la route vendaient toute sorte de choses des biscuits, aux glaces et cigarettes, certaines rumeurs stipulaient qu'ils faisaient partie des services de renseignements de l'armée syrienne. Je regardais tout ce spectacle, ébahie par la soudaine énergie de vie qui m'entourait.

J'aperçois les premiers joggeurs, certains arrivent en taxis collectifs ou en voiture, d'autres viennent par le même chemin que j'ai emprunté. Ils sont souvent seuls à cette heure-ci, ils marchent rapidement et profitent de la relative douceur du lever du jour avant que le soleil ne tape trop fort. Dans les années 1990, je venais marcher à 5 h du matin avec ma tante et ma cousine, on venait en voiture, on se garait à Ein el Mreisseh et on marchait jusqu'à arriver au phare non loin du bain militaire. À notre retour, on passait voir un cousin éloigné qui avait un appartement près de la mer. C'était les beaux jours de l'insouciance, des premiers amours, des premières déceptions.

L'appel à la prière résonne, il doit être 5 h 30 et les rues commencent à se remplir, l'ambiance sonore n'est plus la même, je reprends le chemin du retour. Je me fais klaxonner plusieurs fois par les taxis collectifs et les bus, je commence à ressentir la fatigue m'envahir. Je m'approche de la maison, l'odeur des fèves m'envahit, le vendeur de Foul (fèves) qui se trouve en bas de la rue Watwat a déjà deux clients. J'entends le chant des oiseaux qui sont perchés dans l'un des rares arbres de ma rue, bientôt leurs chants seront recouverts par le grondement des générateurs d'électricité.

Beyrouth, le 24 juillet 2023



Errance, Beyrouth 2005 © sirine fattouh



Errance, Beyrouth 2005 © sirine fattouh

Leïla Saadna

Alger, lundi 30 octobre 2023

Pendant longtemps, je ne parlais pas la langue de mon père, je la croyais étrangère. Et pourtant, à la différence d'une langue inconnue et quelconque, elle me manquait terriblement, intimement. Enfant, j'avais entendu ses sonorités, j'avais été bercée par ses mots rugueux ou tendres, j'en avais moi-même prononcés certains, répondant à mon père, et à la voix de ma grand-mère loin là-bas s'échappant jusqu'à moi par les petits trous du combiné téléphonique. Mais de tout cela, je ne me souviens de rien. Il a fallu que je revois ma tante Djahida, celle qui nous rendait visite en France dans mon enfance, pour qu'elle me confirme bien que mon père m'avait parlé en algérien, et que oui, je le comprenais et je lui répondais. Cette langue avait donc bien traversé les frontières de ma gorge plus d'une fois. Alors, pourquoi cette amnésie, pourquoi ai-je grandi avec la certitude que cette langue ne m'appartenait pas ? Le sentiment d'étrangeté nait en réalité de la honte, une honte complexe, à multiples facettes. D'abord, la honte de parler une langue sans valeur, celle de l'étranger, celle qui nous rappelle notre non appartenance, celle dont la majorité se moque. Puis plus tard, la honte de ne plus savoir la parler, de l'avoir oubliée, d'avoir même oublié que je l'ai oubliée, de ne plus appartenir du tout, à rien, et de ne pas avoir su chérir ce joyau de transmission orale. Puis la honte finit par générer le blocage, comme si cette langue restait littéralement coincée dans ma gorge. Cette amnésie n'est pas une affaire individuelle qui ne concerne que ma petite personne, il s'agit d'une dépossession, collective, politique. Plusieurs générations d'enfants de l'immigration (post)-coloniale ont été dépossédé.e.s en France de leur héritage et surtout de leur langue. J'ai grandi dans les années 80, il était alors déconseillé aux parents de parler à leurs enfants une autre langue que le français. Appauvrissement généralisé, conseillé principalement aux parents africains ou des pays du sud globalisé, comme un relent de ce qu'avaient dû endurer les Breton·ne·s, les Alsacien·e·s, les Occitan·e·s, les Basques, répression des langues régionales organisée par l'État français à la même époque que la brutale expansion coloniale, techniques d'oppression aux troublantes similitudes.

Encore maintenant, un·e enfant qui parlera l'anglais en plus du français sera félicité·e, remarqué·e comme bilingue. Mais parler l'algérien, l'arabe, le bambara, le soussou, le vietnamien, n'a pas de valeur aux yeux de la République, et ça, un·e enfant le comprend assez vite. Ces langues sont encore vues maintenant comme barbares, elles sont systématiquement dévalorisées. L'arabe tout particulièrement, et plus précisément celui d'Afrique du Nord, dans un pays gangréné par une islamophobie d'état qui puise ses sources dans une histoire coloniale sanglante, loin d'avoir été dépassée. Apprendre l'algérien, le réapprendre, est donc devenu pour moi une aventure salutaire, une tentative de réclamer ce qui m'avait été arraché. L'Algérien, la langue de mon père, celle de la musique chaâbi et du raï, de la résistance, de la révolution, l'algérien, la langue de ma grand-mère, Djedda Djamila, qui parlait par métaphore, et que je n'ai pu vraiment comprendre qu'à l'âge de 40 ans, 3 ans avant sa mort.
En 2016, j'ai décidé de m'installer à Alger. Dans un rêve prémonitoire, il me suffisait d'un pas pour enjamber la Méditerranée. Ce pas était celui qui recréait du lien par-delà les ruptures de l'exil. C'était aussi celui qui allait ouvrir pour moi le champ de la parole. Cette langue restée coincée en moi se déployait enfin d'abord physiquement depuis ma gorge puis devenait un outil qui me situait dans le monde et me permettrait enfin d'aller vers mon histoire et d'écouter celles des autres.
La première personne qui m'importait de comprendre était ma Djedda Djamila. En octobre 2017, je réalisais un entretien avec elle, prémisses de mon film « Dis-moi Djamila, si je meurs comment feras-tu ? ». C'était la première fois que je l'écoutais vraiment, que je la comprenais, et elle le savait. Elle saisit alors l'importance de ce moment, et c'est elle qui me dit au début du film, et de l'entretien, « Sawrini, sawrini – filme-moi, filme-moi ». Depuis tant d'années, nous communiquions grâce à un vocabulaire si réduit, mes quelques mots de darija, ses quelques mots de français, et la douceur de nos mains réunies.

Parler algérien, c'est comme la naissance du langage en moi, la possibilité d'écouter et de dire les réalités qui m'entourent, qui me construisent, à la lisière de l'intime et du politique. Parler algérien est une lutte, un acte quotidien de résistance.



Les mains de ma grand-mère Djedda Djamila dans mon film « Dis-moi Djamila, si je meurs comment feras-tu ? », film documentaire de création, 33 min, 2019.

Charwei Tsai
Song from a member of Women For Refugee Women, in the video Hear Her Singing (2017)

I want to give a song of encouragement
To every woman in the whole world
Who is facing one problem or the other.

To stand still
Because the fights is not for our comfort only.
It is for the future of the children coming after us.
So I am singing to encourage every woman.
Not to give up hope,
Continue to fight.

We will be happy that in the future
Our children will not pass through what we are passing through.
And this is why I give this song.
Great women of the world
We are fighting. We are fighting.
We are fighting for the children.

We are fighting for love.
We are fighting for peace.
We are fighting for equality.
Great women of the world.
We are the great women of the world.

We are fighting.
We are fighting for love.
We are fighting for peace.
We are fighting for equality.
We are fighting.
Great women of the world.

We suffer humiliation.
We suffer abuse.
We suffer all kinds.
We are fighting.

We are fighting for the children.
We are fighting for the future.

Great women! O, great women of the world!
Stand up and fight.

Great women of the world.
We are ready to fight.

O, great women of the world.
We have suffered so much.
We have suffered abuse.
We have suffered neglect.
We have suffered rejection.
We have suffered humiliation.

Great women…
Stand up and fight.

We are fighting for peace.

Max Utech
Cabane d'écoute, October 2023

We see
We watch because we are not able to speak
We didn't find the language to speak about it
We don't feel entitled to speak about it
We have to speak about it
We don't understand anything
We feel your anger, anxiety, faint while staying silent
We have to listen
And find our words to speak out

It is important to listen, to educate yourself, to find your own position, your own language. In a capitalist society driven by spectacle (Guy Debord, 1970) and the commodification of attention through social media, we consume constantly but rarely listen. Listening is an active act of gathering attention, critical reflection and a will to understand.

The Cabane d'écoute provided a chance to do that. A weird accomplice in the garden of Maison Pop that you might approach, touch and enter. Its personality follows you when stepping into the heterotopia (Michel Foucault, 1986) and sit down. Embraced by the cabane you don't feel alone while listening to the artists' voices. The transparent roof leads your gaze upwards, connecting you with the vastness of the sky. You might see glowing shooting stars – a trigger back to the worrying reality outside.

Exhausted, full of Weltschmerz, we lean on Preciado's shoulder, whose words comfort and empower us:

„We speak a different language.
They say representation; we say experimentation.
They say identity; we say multitude.
They say control the banlieues; we say let's mix the city.
They say human capital; we say multi-species alliance.
They say horsemeat on our plates; we say let's get on horseback to escape the global slaughterhouse together.
They say power; we say potency.
They say integration; we say open source.
They say interdisciplinary; we say undisciplined.
They say man-woman, Black-White, human-animal, homosexual-heterosexual, Israel-Palestine; we say you know very well that your truth-production apparatus has stopped working..."
(Paul B. Preciado, 2019)

References:
Debord, Guy (1970). "The Society of the Spectacle". Black & Red.
Foucault, Michel & Miskowiec, Jay. "Of Other Spaces." Diacritics 16, no. 1 (1986): 22–27.
Preciado, Paul B. (2020). "An Apartment on Uranus". MIT Press.

ACTES DE LANGAGE

Pour mon fils qui me grandit plus que je n'aurais pu imaginer

S'il y a fusion émotionnelle, je ne peux pas t'écouter.
Pour t'écouter, je dois accepter que je n'ai pas de pouvoir sur ton expérience, pas plus que tu en as sur la mienne. J'écoute en sachant que ce que tu vis n'es pas mien, et tes mots vivent comme un vent frais ou un cours d'eau. Quand tu souffres j'écoute sans vouloir t'apaiser, puisque ta souffrance est tienne et te grandit. Si je t'écoute je te donne le droit d'être fâché, je n'ai pas besoin de te calmer. Je suis témoin de ta vie.

Le langage, des symboles magiques qui ont le pouvoir d'apaiser ce que nous sentons. Nomme ce que tu sens précisément : tu prends une distance, là aussi ; le senti t'apparaît un peu plus lointain et par miracle retombe. Tu portes ton attention sur ce que tu nommes ; là où va ton attention, ton énergie suit. L'option de la conscience est à ta portée, comme elle est à la portée de nous toustes.

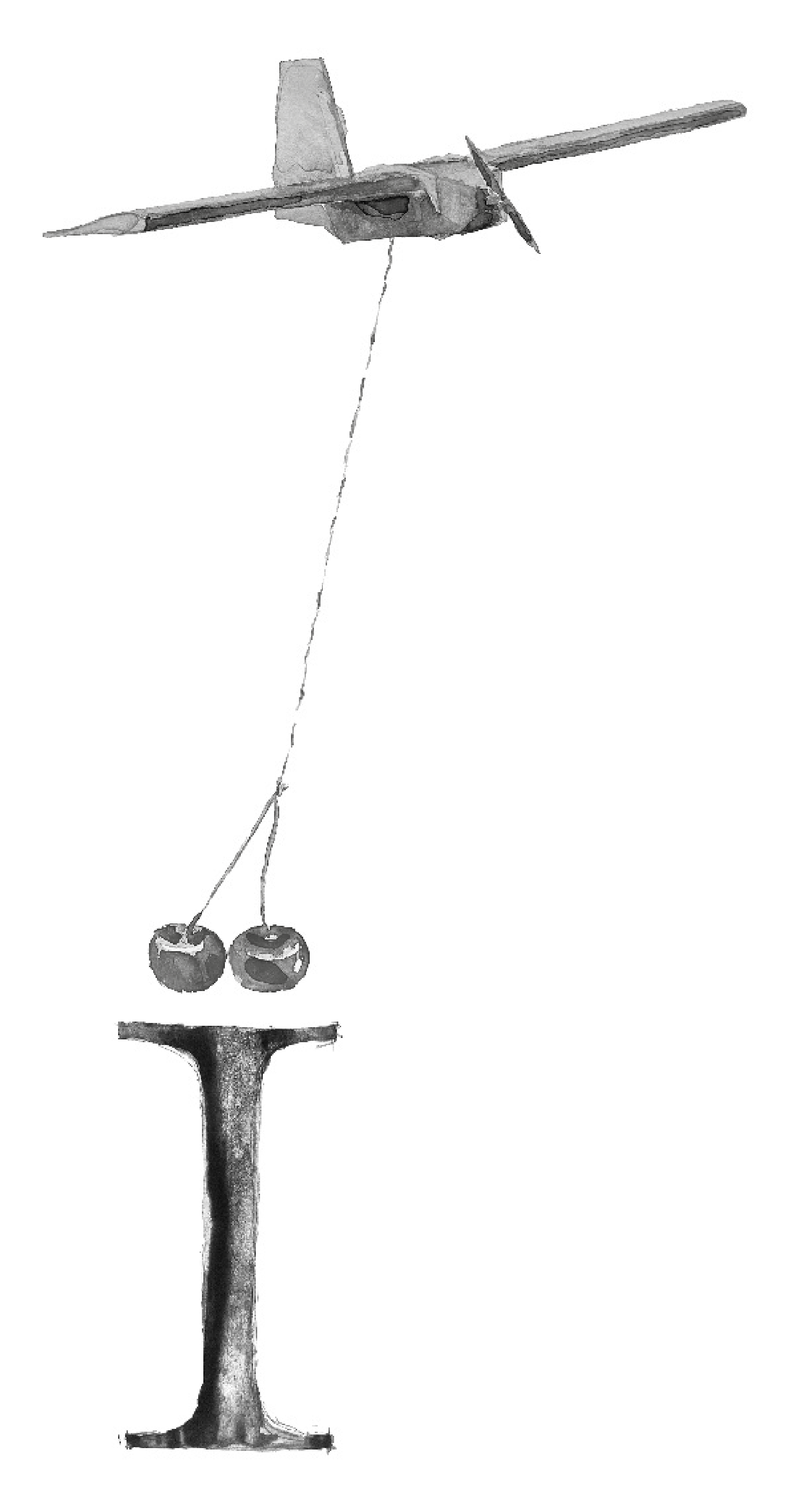
"Pain who have come to my doorstep
Pain who brings me closer to Love
Pain who are an expression of Love
In thankfulness I abide to the waves you create in my body
A perfect map to my soul you create
Perfect in scope you are, perfect in messages
I have not always known to welcome you
Oh pain, you remind me of Love"
~Devotion, 2022

"Je regarde le ciel, un jour
je mourrai
Dans le miroir, un crâne
Nu, sans peau, vide
promesse de vie nouvelle
J'aime la mort comme j'aime la vie Moloch
Je suis sang, entrailles, lune
Laisse-moi Moloch, je saigne"
~Entrailles, 2022



Marteau de N. Chomsky, caniche de G. Stein, chaussure de Acauã

A C T E S DE LAN G AGE



Drone canadien, lettre ukrainienne



Choux Shaw

A C T E S DE LAN G AGE

A
C
T
E
S

DE

LA
N
G
A
GE



in girum imus nocte et consumimur igni

(nocte papiliones)

Cette phrase en latin apparaît à plusieurs reprises dans le livre *Through The Valley of The Nest of Spiders*, de l'auteur états-unien Samuel R. Delaney. Cette nouvelle de science-fiction propose le récit d'une communauté utopique de pédés racisés et les outils de langage, les formes de socialité et de sexualité qu'iels mettent en pratique.
L'origine de cette phrase reste à ce jour anonyme. Cette énigme est en fait un palindrome, c'est-à-dire qu'elle peut être lue dans les deux sens. Une traduction possible serait : « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévoréxes par le feu. » (Réponse : les papillons de nuits.)

A
C
T
E
S

DE

LA
N
G
A
GE

La colonisation ne s'est jamais vraiment arrêtée en Afrique. elle continue de détruire nos pays pauvres, et repose davantage sur la présence militaire française ou sur le FRANC CFA dont la réforme trompe-l'œil et trompe-oreilles rappelle à quel point le complot contre notre continent est profond. Et surtout la misère existe bien chez nous, le chômage et le manque de dignité aussi, les enfants fuient la maison, tout le monde veut partir en espérant avoir une vie meilleure ! Mais On me dit qu'il y'a des solutions dans mon pays. Que de n'est pas allé en asile, parce que la route est trop risqué. Y'a la mort, y'a le désert, y'a la prison, et y'a affaire de rançon pour des tortures Libyennes, mais les ai demandé Si je reste chez moi. Qu'est-ce que vous pourrez faire pour moi, ils m'on répondu que y'a tout chez moi, j'ai dit mais où est-il. Pourtant ce tout là. On ne le voit jamais, pour moi Quand on est jeune et chaque jour on voit son pays en feu que doit-tu faire, si ça ne va pas dans sont pays, comment doit-il faire pour ne pas mourir dans la honte dans la misère et dans la pauvreté, pourtant l'Afrique est le continent le plus riche. Il y'a tout chez nous en Afrique. mais je dirais tout serait en Afrique sauf l'avenir pour ses enfants. puisque des milliers des morts chaque année, des portés disparus tous les jours, nous sommes emprisonnés tous les jours au Maroc, en Libye, en Algérie et ainsi de suite, des stratégies de rétention appliquées dans tous les pays de transit, si seulement la terre et la mer pouvaient parler, ces deux seraient les mieux placés à décrire et à expliquer réellement la violence utilisée pour bannir l'immigration, surtout demandez à la banque mondiale, L'ONU, aux mille ONG humanitaires, si elles veulent mettre fin à l'immigration et à la pauvreté dans le monde, et en Afrique. ou demandez à la France, Espagne, la Russie et aux États Unis, si vous voulez que la guerre se termine en Afrique, et surtout demandez-vous d'où viennent la richesses et le confort des pays mentionnés ci-dessus, la cervelle n'est pas nécessaire ce qui rend quelques-uns riches est la partie du gâteau de tous ces pauvres qui partent pour une vie meilleure. Et ces états qui prétendent être développés pillent et obtiennent notre bien, c'est ce qui les rend riches, mais quand nous partons dans des états riches pour obtenir de meilleurs conditions de vie, nous sommes traités pire que des animaux,

J'ai vécu dans des nombreuses villes en Libye. J'ai fait, ZAOUÏA. Sabah. Baniwhalid. Zintan. Misrata. Tripoli. Zouara. Même Zabrata. C'était une trajectoire historique, moi c'est Mohamed, je suis un jeune ressortissant de nulle part comme tout les autres immigrants. Qu'On traite de tous les noms aujourd'hui parce qu'On a osé immigrer dans les pays développés, moi J'ai été emprisonné 3 fois. Et Dans les différentes prisons de la Libye. Ma troisième prison était chez Ali Guetto à Sabah, Tout les immigrants qu'on été là-bas en Libye ils connaissent l'ampleur de l'enfer réservé aux détenus chez Ali Guetto. J'ai été revendu sur place par des trafiquants telle une marchandise. Après avoir fait un accident dans le désert. Ces trafiquants qui m'ont pris en route dans le désert pour me liquider à un prix moins cher. Mais ces trafiquants et ces acheteurs étaient tous des arabo et nos frères noirs. Nos frères noirs ce complotaient avec les arabo pour pouvoir nous liquider un à un. Nos propres frères nous ont fait ça. Je me rappelle le jour où ils nous ont interceptés en mer, ils ont attaqué notre bateau en pleines Méditerranée, notre convoi a péri grâce à cela notre bateau a coulé, la majorité des gens sont restés dans l'eau, parce que ces trafiquants ont voulu chercher l'argent sur nous, en nous attrapant pour nous fait retourner en Libye. Mais malheureusement ils n'ont pas reçu et ils ont préférés faire autrement en tirant sur le bateau pour peser, toutes les personnes qui étaient dans le bateau ont à périr, surtout les enfants et les mamans avec les femmes enceinte, mais ce jour-là, sur le champ, j'ai frôlé la mort car le danger était très très imminent, en fait, mon seul regret ce jour-là, c'est mon ami, les femmes enceinte et les enfants qui étaient tous des innocents, mais malheureusement ils sont restés dans ce combat des trafiquants libyens, En fait, leur seul problème est de ne pas voir un Immigrant et puis le laisser passer sans gagner de l'argent dans lui. Même sortir pour se promener la nuit ou la journée c'est très risqué. Nous sommes tel de l'argent liquide pour ces trafiquants arabo ils sont vraiment inhumains. Quand j'étais pris en otage, ils me branchaient sur le courant, c'est-à-dire me torturaient avec de l'électricité, pieds au mur. On dormait sur un côté pendant des semaines, et ma santé n'était pas au 100 pour 100, après savoir fait l'accident sur le désert, seulement si je faisais encore 3 jour dans cette prison, j'allais finir par me trouver parmi les morts, parce que c'était l'enfer total, en détruisant la vie humaine des enfants isolés, grâce cela. J'ai même plus les nouvelles des mes amis de prison, ils sont morts, ils sont en vie, je ne saurais répondre, parce que quand on a cassé la porte de prison, chacun à pris sont chemin. Dieu merci, moi j'ai pris le même chemin que mon ami, les autres on ne sais pas où ils sont partis, à vrai dire, la vie humaine n'existe pas dans ce pays, vu que nous sommes devenus leurs matières première en nous liquidant dans les prix moins chers, si cela demeure ainsi Ça risque à nous tuer au plus vite, parce que c'est le désespoir, l'inquiétude, le stress, la tristesse et surtout l'abandon, va accélérer notre mort, des fois, je me pose la question, dans quel monde sommes-nous ou l'inconscience a pris le dessus,

J'ai envie d'écrire mon histoire avec mon ami qui est resté dans la Méditerranée pendant notre trajectoire, mais Mon esprit me dit de ne pas écrire ce texte actuellement mais d'attendre un peu, mais si je n'écris pas ce texte actuellement je vais l'écrire quand, parce que je ne sais pas le temps qui me reste, combien, donc je suis obligé de l'écrire. Et je vais faire savoir la cause de ma tristesse à travers ce texte. Le saviez-vous Au fur des jours j'avais fini par me poser des questions. Est ce que je suis encore un être humain. Est-ce que j'ai le droit de vivre parmi des être humains. Et Surtout ma dignité humaine est restée dans la mer. Mais Comme On le dit chez nous. Si ton jour n'ai pas encore arrivé tu meurs pas. Après avoir sauvé ma vie dans la mer c'est cela j'ai constaté que c'est vrai. Le saviez-vous ce qu'il s'est passé dans mon zodiac sur la mer. mais pour moi c'est explicable. Parce que je ne saurais comment expliquer avec un cœur qui ressentait beaucoup d'amour pour son ami. Et Surtout voir son ami en train de disparaître en une seconde dans l'eau, à vie. Après savoir affronter tout la difficulté commence par Burkina, Niger, le désert et la Libye, son combat s'est terminé dans la Méditerranée. Et il est parti avec la majorité des personnes de nôtre convoi. Dirais que c'est moi seul qui vous manque, Imaginez vous Nous étions 158 personne dans notre zodiac Mais c'est 65 personnes qui sont sorties vivantes Et parmi les 65 personnes vivantes je me trouve dedans. Et notre zodiac était totalement rempli. La vague à décidé autrement en bousculant le zodiac. Nous qui étions assis au bord du zodiac nous sommes tombés dans l'eau. parce que l'arabe a préféré mettre les plus long au bordure du zodiac. Donc quand la vague a bousculé notre zodiac je suis tombé dans l'eau c'est comme ça, mon ami m'a tendu la main pour pouvoir me sauver dans l'eau. Mais j'étais totalement noyé je ne pouvais plus rien faire. C'est dans le gros bateau que je me suis rétabli. Et j'ai vu que la majorité des personnes de notre convoi ne sont pas là. J'ai demandé après mon ami et les autres. malheureusement après m'avoir sauvé lui même est resté dans l'eau avec la majorité du convoi. Et Surtout j'ai de la peine pour les parents. Le jeune a sacrifié sa vie pour pouvoir me sauver. Comment je dois expliquer à quelqu'un si j'ai un cœur. Est-ce que j'ai le droit d'expliquer à quelqu'un. Comment J'ai fait de ne pas avoir pu sauver la vie d'un héro comme ce jeune. Comment peut-on rester dans ce monde si le monde nous réserve rien d'autre que le malheur et la misère.

Le Saviez-vous J'ai connu ce jeune Bakayoko à Gadez nous étions devenus les meilleurs amis On se partageait plus que tout même des vêtements. Surtout nous étions tous deux mêmes Koyaga. Lui venait de Seguela et moi je viens de Kani. Mais nous étions tous situés au Nord de la Côte d'Ivoire qui est Worodougou et on parlait uniquement une langue unique qui est le Koyaga. Pendant toute notre trajectoire nous parlions uniquement Koyaga Même étant dans la prison c'est la langue Koyaga qu'On parlait pour se donner des plans pour pouvoir sortir de la prison. Mais malheureusement le jeune est parti avec sa générosité et sa gentillesse. Surtout je parlais avec sa mère et sa famille. Mais comment je vais expliquer à la famille que leur fils est resté dans la mer. Et Comment expliquer à la mère que sont fils est resté dans la l'eau. 9 mois d'une mère Qui est parti comme un poulet. Depuis sa disparition J'ai l'impression de ne plus pouvoir rien ressentir dans ce monde. Nous sommes comme un schéma ils suffit de nous effacer nous sommes perdus. Après sa parution dans la mer. Je me suis ressenti comme un légume et je ne vis plus dans mon esprit. Mon cœur est devenu de plus en plus dur et je vais continuer à vivre dans mon petit monde. Puisque pour moi la vie est comme un théâtre que chacun de nous vient jouer sa participation pour repartir. Quand tu finis de faire ta participation tu vas te reposer en paix. Quand je pense à cela je refuse de fermer mes yeux. Et le pu j'ai tourné le dos à ma vie. Et j'ai l'envie de tout abandonner de ne plus continuer le chemin de l'aventure. Mais comme on le dit chez nous. Que c'est le destin qui Nous conduit. Sinon j'allais dire à mon destin de freiner de ne plus continuer que je suis fatigué dans ce monde de caméléon qui change de couleur chaque jour. Comment je peux vivre dans ce monde sans la paix du cœur. Je dirais plutôt que La misère est devenue ma mère et le calvaire m'adopte et la souffrance est mon amie. Et J'aurais aimé que beaucoup de choses se passent d'une manière différente entre moi et mon ami. Mais on ne peut pas tout choisir dans la vie mais nôtre choix est tombé sur le malheur. Mais pour moi Le seul choix est d'aller de l'avant et de ne jamais abandonner comme Mon ami me disait à chaque fois quand on était en prison en Libye. Qu'il n'y a pas de chemin juste ou de chemin faux seulement des expériences de vie et des leçons à comprendre, rien n'arrive par hasard. Tout est juste et à sa juste place. Celle de nous amener plus loin à la rencontre de nous-mêmes au-delà de toutes apparences au-delà de tout raisonnement. Et l'énergie trouvera son chemin pour nous pousser plus loin vers notre propre destinée. Comme dans la vie les épreuves ne sont jamais destinées à nous briser mais à nous rendre plus forts. Surtout quand J'était dans le désert J'avait peur de traverser le grand désert. Pourtant Je ne savais pas que Je dois être blessé pour guérir et Je doit perdre pour gagner. Car les plus importantes leçons de la vie on les apprend à travers la douleur et l'aventure. On reste pas chez sont père pour connaître la vie. Pour moi pour connaître la vie il faut l'affronter. Je n'ai pas dit à quelqu'un d'aller affronter la Méditerranée ou le désert comme moi. Parce que je ne le souhaiterais pas à quelqu'un. Même pas à mon pire ennemi. Je ne lui souhaiterais pas. Seulement que l'aventure m'a beaucoup réveillé dans mon sommeil. Il y a des choses qui m'arrivent que je n'imaginais pas et j'ai vu des choses aussi que je n'imaginais pas. Mais comme on dit la souffrance et le bonheur mangent dans la même assiette. Le monde sans la souffrance c'est comme poissons sans l'eau et le monde sans le bonheur c'est comme un aveugle sans Cani. Donc c'est obligé que les deux rient ensemble. Mon père disait que la vie n'est pas censée être facile mais destinée à être vécue parfois des moments heureux d'autres fois des moments difficiles mais avec tout les hauts et les bas tu apprendras des leçons qui te rendent plus fort. Quelque soit la difficulté je vais jamais arrêter d'essayer et je vais jamais arrêter de croire à mon destin. Surtout je vais jamais abandonner mon jour viendra.

moi c'est Mohamed, je suis un jeune ressortissant de nulle part comme tout les autres immigrants.

Couler Lame, d'après le manuscrit original de Mohamed Bamba, le caïman, dit Pedro, dit Wesch, auteur nouchi né à Kani, Côte d'Ivoire, il y a 24 ans.

Deuxième publication de la revue *France au revoir* par Rester. Étranger.

Composé en *Abordage* de chez Velvetyne et imprimé en sérigraphie aux Lilas.

ACTES DE LANGAGE

Julia Perazzini

Suite à la perte d'audition d'une oreille, Julia Perazzini a exploré avec la performance *Waves On* le champ de la perception. Elle y réactualise le contenu de vidéos YouTube restituant l'expérience de personnes sourdes et malentendantes qui, lors de l'activation d'un implant cochléaire (de l'oreille interne) par un audioprothésiste, entendent pour la première fois. Incarnant un flux continu de personnages, l'artiste met en scène l'intensité de leurs réactions et rejoue à l'identique les spécificités de leurs paroles et gestes. « Je les restitue avec rien d'autre que mon corps et ma voix. Ce moment ultra théâtral fait basculer la personne dans un nouveau monde en une fraction de seconde, et son interlocuteur aussi. C'est une révolution intérieure, un big bang. »



Julia Perazzini, *Waves On*, performance créée dans le cadre de l'exposition de peintures murales TROPES de Sarah Margnetti et Charlotte Herzig à La Ferme de la Chapelle, Lancy-Genève sur l'invitation du Collectif Détente. Photo © Alexandre Morel

Catherine Radosa
Note d'expérience sur l'écoute

L'intensité d'écoute lors du montage est une forme d'écoute qui construit une présence de voix, une mémoire, une archive dans ma tête que je crois ineffaçable. Je pourrais les réciter même après la mort de mes disques durs, la disparition de données numériques. Cela rejoint finalement peut-être la pratique de la transmission orale des histoires avec sa part d'appropriation.

Christophe Domino

« Vous me suivez ? » La rhétorique n'a pas bonne réputation. Elle a pourtant depuis longtemps mesuré combien l'usage de la parole relève —relève *aussi*— d'une part rituelle, qui construit l'échange et autres interactions communicatives. En dessous du sens, en deçà de son texte, le dire lie, de la *captatio benevolentiae* à la boucle performative. Les formes de l'adresse et de l'écoute font socle, situant la parole dans l'expérience de l'autre. Pourtant bien souvent l'appel à l'attention ne remplit guère que la fonction phatique des linguistes et laisse sans force illocutoire. « Allo ? » Et que la transitivité fasse le reste. Ou pas.

ACTES DE LANGAGE

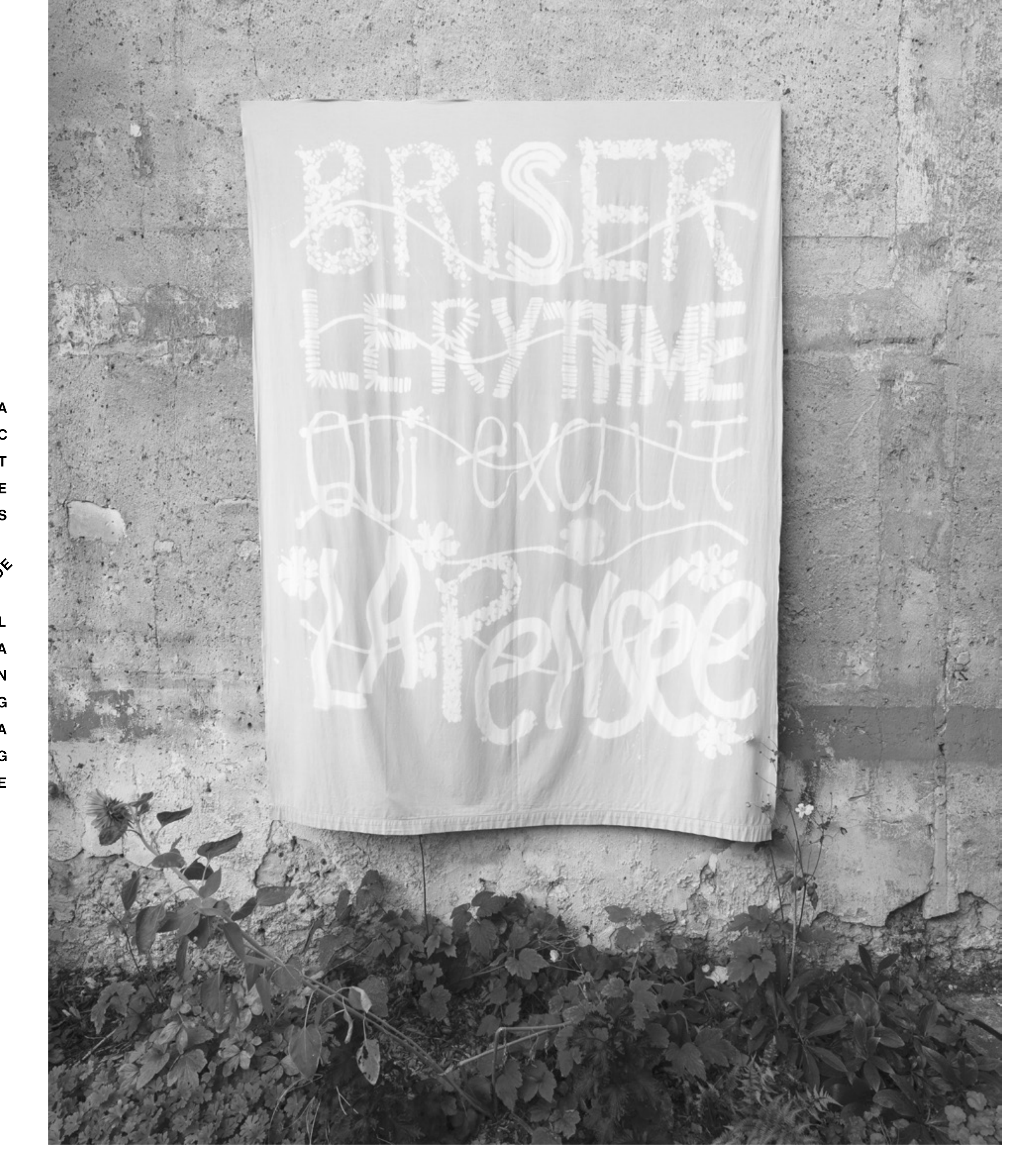


Photo © Aurélien Mole



“J'écoute, je cherche”, Saddie Choua, *The Chouas # Episode 3 I swear by God Almighty, I say the truth and nothing but the truth* (2016)



« Et si notre mémoire était basée sur certaines images ?”, Saddie Choua, *The Chouas # Episode 3 I swear by God Almighty, I say the truth and nothing but the truth* (2016)

A C T E S DE L A N G A G E

LA MAISON POPULAIRE

Présidente
Sylvie Vidal

Directrice
Pauline Gacon

Coordinatrice du Centre d'art et du secteur arts plastiques
Adélaïde Couillard-Bach

Graphiste et webmaster
Mathieu Besson

Responsable de la communication et du développement
Maud Cittone

Chargée des publics et médiatrice
Juliette Gardé

Hôtes d'accueil
Malika Mostefa-Sba
Alexandre Dewees

Les expositions, la programmation associée et la publication sont initiées par la Maison Populaire et soutenues par la Ville de Montreuil, le Département de la Seine-Saint-Denis, la Région Île-de-France, la Métropole du Grand Paris et la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France.

Le *Festival choralités* a reçu le soutien de l'été culturel en Île-de-France, dispositif de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France.

Rues de la Fraternité.e a reçu le soutien de la Métropole du Grand Paris dans le cadre de la Nuit Blanche métropolitaine et celui de la Ville de Montreuil.

L'exposition *Des Fissures dans l'archive* a reçu le soutien du Centre culturel tchèque à Paris et a bénéficié du prêt d'œuvres de la Galerie Jocelyn Wolff.
L'exposition *Empêcher le silence de parler trop fort* a reçu le soutien de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia.
Le projet pédagogique et programme *Digital Library* a été co-produit avec l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, qui a également contribué au financement des retranscriptions des conversations de la présente publication.

Le Centre d'art de la Maison Populaire est membre du réseau Tram-Réseau art contemporain Paris/Île-de-France.

Maison Populaire
9 bis rue Dombasle
93100 Montreuil

www.maisonpop.fr

Cette publication a été réalisée à l'occasion du cycle d'expositions et d'événements actes de langages proposé par simona dovrák et tadeo kohan de janvier à décembre 2023 au Centre d'art de la Maison Populaire.

Direction éditoriale
simona dovrák et tadeo kohan

Conception graphique
Jiří Mocek / Permanent Office

Transcription des conversations
Marine Ducroux

Relectures
Anna Tible

Vues d'exposition
Aurélien Mole (sauf mention contraire)

Publié par
La Maison Populaire

Imprimé par
Protisk s.r.o. České Budějovice, Czech Republic

Nous remercions chaleureusement toustes les artistes, intervenant.e.s, collaborateur.ice.s et ami.e.s qui ont contribué à la présente publication ainsi qu'aux expositions et au programme public du cycle actes de langage.

Merci infiniment à Simon Asencio, Zbyněk Baladrán, Saddie Choua, Constant (Elodie Mugrefya et Martino Morandi), Pamina de Coulon, Paolo Codeluppi & Kristina Solomoukha, Christophe Domino, JJJJJerome Ellis, Sirine Fattouh, Maria Grand, Mariem Guellouz, Aliocha Imhoff & Kantuta Quirós, Kayije Kagame, , Angelica Mesiti, Samuel Pajand, Sébastien Piquemal, Julien Prévieux, Julia Perazzini, Nataša Petrešin-Bachelez, Catherine Radosa, Saffina Rana, Laurence Rassel, Rester.Étranger (en particulier Mohamed Bamba, Barbara Manzetti, Olivier Marboeuf et Caroline Sebilleau), Rideau de perles (Martin Lemaire et Alice Néron), Vincent Rioux, Grégoire Rousseau, Leïla Saadna, Nora Sternfeld, Charwei Tsai, Max Utech et aux étudiant.e.s de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

Merci à Sylvie Vidal, Présidente de la Maison Populaire et à son Conseil d'administration.

Merci à Pauline Gacon et à toute l'équipe de la Maison Populaire, en particulier Adélaïde Couillard-Bach, Mathieu Besson, Maud Cittone, Abdoulaye Diallo, Juliette Gardé, André Salles, Jean-Sébastien Tacher, Julien Reis, Robin Nicolas, Malika Mostefa-Sba et Alexandre Dewees ainsi qu'à Jelyssa Donineaux, Colline Prestavoine et Léane Kith.

Merci à Nadir Deghmani et à Linus Gratte, ainsi qu'à toustes celles et ceux qui nous accompagnent, d'une manière ou d'une autre.





seine-saint-denis LE DÉPARTEMENT

îledeFrance

Soutenu par
MINISTÈRE DE LA CULTURE
Liberté Égalité Fraternité

TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France

DÉPÔT LÉGAL : DÉCEMBRE 2023
DATE D'IMPRESSION : DÉCEMBRE 2023
ISBN : 979-10-92162-05-9